ENGLISCHE STUDIEN

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichtes auf höheren schulen

BAND 53

1919-20

ENGLISCHE STUDIEN.

53. BAND.

ENGLISCHE
STUDIEN.

Organ für englische philologie
unter mitberücksichtigung des englischen unterrichtes auf höheren schulen.

Herausgegeben von

DR. EUGEN KÖLBING,
o. ö. professor der englischen philologie an der universität Breslau.

53. Band.

Leipzig.
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1919—1920.

Reprinted with the permission of Akademie - Verlag

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W. 1

First reprinting, 1967, Johnson Reprint Corporation

Printed in West Germany

Druck: Anton Hain KG, Meisenheim (Glan)

INHALT DES 53. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

I. Phonetik.

II. Sprachgeschichte.

III. Metrik.

IV. Literaturgeschichte.

V. Realien.

VI. Schulgrammatiken und Übungsbücher.

VII. Schulausgaben.

MISZELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

SYNÄSTHESIEN IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES 19. JAHRHUNDERTS.

Ein ästhetisch-psychologischer Versuch.

Erster Teil.

Aufkommen und Verbreitung der Synästhesien in der deutschen, englischen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Inhalt:

Benutzte Literatur.

Bertram, Ernst, Zur sprachlichen Technik der Novellen Adalbert Stifters, Diss. Bonn 1907.

Bleuler u. Lehmann, Zwangsmäßige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen, Leipzig 1881.

Fischer, Ottokar, Über Verbindung von Farbe und Klang, Z. f. Ästhetik II, 1907, S. 502 ff.

— E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindung, Archiv für d. Stud. d. n. Sprachen u. Lit. n. F. XXIII, 1909, S. 1 ff.

Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns, Diss. München 1909.

Grahl-Mögelin, Walter, Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns, Diss. Greifswald 1914.
Henrich, Anton, Joseph v. Görres. Seine Sprache und sein Stil, Diss. Bonn 1907.
Jessen, Dr. K. D., Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik, Palästra XXI, Berlin 1901.
Joël, K., Nietzsche und die Romantik, Jena und Leipzig 1905.
Kappenberg, Hans, Der bildliche Ausdruck in der Prosa Ed. Mörikes. Diss. Greifswald 1914.
Katz, Moritz, Die Schilderungen des musikalischen Eindrucks bei Schumann. Hoffmann und Tieck, Diss. Gießen 1910.
Kleinmayr, Dr. Hugo v., Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei, Studien z. deutsch. Kunstgesch. 147, Straßburg 1912.
Koldewey, Paul, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck, Diss. Göttingen 1903.
Margis, Paul, Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann, Z. f. Ästh. V, 1910, S. 91 ff.
Mießner, Wilhelm, Ludwig Tiecks Lyrik, Literarhistorische Forschungen XXIV, hrsg. von Schick und Waldberg, Berlin 1902.
Nadler, Dr. Josef, Eichendorffs Lyrik, Prager Studien X, hrsg. von Kraus und Sauer, Prag 1908.
Nehrkorn, Hans, Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik, Diss. Göttingen 1904.
Nippold, Erich, Tiecks Einfluß auf Brentano, Diss. Jena 1915.
Petrich, Hermann, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878.
Roch, Wolfgang, Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik, Studien z. deutsch. Kunstgesch. 111, Straßburg 1909.
Rudolph, Wilhelm, Achim v. Arnim als Lyriker, Diss. Straßburg 1914.
Schaeffer, Dr. Carl, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Beiträge z. deutsch. Literaturwiss. XIV, hrsg. v. Elster, Marburg 1909.
Siebert, Dr. Wilhelm, Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann, Beiträge z. deutsch. Literaturwiss. VII. hrsg. von Elster, Marburg 1908.
Steinert, Walter, Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Schriften d. literarhist. Gesellschaft Bonn, hrsg. v. Litzmann, Bd. 7, Dortmund 1907.
Stock, Heinz-Richard, Die optischen Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann, Diss. München 1914.
Sulger-Gebing, Dr. Emil, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte III, hrsg. von Muncker, München 1897.
Thummerer, Hans, Audition colorée. Liter. Echo, 1. Mai 1912.
Waetzold, Wilhelm, Das theoretische und praktische Problem der Farbennennung, Z. f. Ästh. IV, 1909, S. 349 ff.
Wagner, Ludwig, Über Jos. Görres' Sprache und Stil, Diss. Straßburg 1914.

Binet, Alfred, Le Problème de l'Audition Colorée. Revue d. d. Mondes, Tome 113, 1. Sept. 1892, p. 586—614.

Combarieu, Jules, Les Rapports de la Musique et de la Poésie, Thèse Paris 1893.

Dromard, Dr. Gabriel, Les Transpositions Sensorielles dans la Langue Littéraire, Journ. de Psychologie Normale et Pathologique V, Paris 1908.

Fleischer, Walter, Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen, Diss. Greifswald 1911.

Laurès, Henry, Les Synesthésies. Bibliothèque de Psychologie expérimentale et de Métapsychie VI, Paris 1908.

Millet, Jules, Audition colorée, Thèse Montpellier 1892.

Peillaube, E., Les Images, Biblioth. de Philosophie expér. IX, Paris 1910.

Schinz, Albert, Literary Symbolism in France, Public. of the Mod. Langu. Assoc. XVIII, p. 274 ff., January 1903.

Schöffler, Herbert, Die Stellung Huysmans im französischen Roman, Diss. Leipzig 1911.

Ségalen, Victor, Les Synesthésies de l'École symboliste, Mercure de France IV, Avril 1902.

Stroloke, Fritz, Das Tönende in der Natur bei den französischen Romantikern. Romanische Forschungen 31, 1912, S. 155 ff.

Babbit, Irving, The New Laokoon, an Essay on the Confusion of the Arts, Boston and New York 1910.

Beacock, George Anton, Francis Thompson, Diss. Marburg 1912.

Downey, June E., Literary Synesthesia, Journ. of Philosophy, Psychology and Scientific Methods IX, p. 490—518, New York 1912.

Ledderbogen, Walther, Felicia Dorothea Hemans' Lyrik, Diss. Kiel 1913.

Menz, Charlotte, Die sinnlichen Elemente bei Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters, Diss. Marburg 1915.

Pelham, Edgar, A Study of Shelley with special Reference to his Nature Poetry, Diss. John Hopkin's University 1899.

Sattler, Edward, Algernon Charles Swinburne als Naturdichter, Diss. München 1910.

Suddard, Mary, Studies and Essays in English Literature, Cambridge 1912.

Werner, Friedrich, Die Entwicklung des Naturgefühls bei Henry Wadsworth Longfellow, Diss. Leipzig 1910.

Wollaeger, H. W. F., Studien über Swinburnes poetischen Stil, Diss. Heidelberg 1899.

Benutzte Ausgaben.

Poetical Works of Robert Bridges, 1 Vol., Oxford Univers. Press 1913.

Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning, 6 Vol., London 1890.

El. Barrett Browning, Letters edit. by Fred. Kenyon, Vol. I, II, London 1897.

Rob. Browning and El. Barrett, Letters 1845—1846, Vol. I, II, London 1899.

The Works of Lord Byron, 7 Vol., ed. by E. Hartley Coleridge, London, Murray, 1903.

The Works of Lord Byron, Letters and Journals, 6 Vol., edit. by Rowland E. Prothero, London 1898.

The Complete Poetical Works of Sam. Taylor Coleridge, 2 Vol., Oxford 1912.

Biographia Literaria, Vol. I, II, London 1817.

Anima Poetae, edit. by E. H. Coleridge, London 1895.

The Table Talk and Omniana, edit. by T. Ashe, London 1905.

Coleridge, Letters, edit. by E. H. Coleridge, London 1895.

The Works of Mrs. Hemans, Vol. 2—7, Edinburgh a. London.

The Complete Works of John Keats, 5 Vol., by Buxton Forman, Glasgow 1900—1901.

Poems by George Meredith, 2 Vol., London 1908 (Arch. Constable).

The Poetical Works of Thomas Moore, London 1857.

The Poetical Works of Edgar Allan Poe, 16 Vol., edit. by James A. Harrison, New York 1902.

Diary, Reminiscences and Correspondence of Henry Crabb Robinson, 3 Vol., selected and edited by Thomas Sadler, London 1869.

Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, Vol. I, edit. by Will. Rossetti, London 1890.

The Complete Poetical Works of Shelley, 1 Vol., edit. by Thomas Hutchinson, Oxford 1904.

The Prose Works of Percy Bysshe Shelley, 4 Vol., edit. by Buxton Forman, London 1880.

The Letters of Shelley, 2 Vol., edit. by R. Ingpen, London 1912.

The Poetical Works of Robert Southey, 10 Vol., collected by himself, London 1849.

The Poems of Algernon Charles Swinburne, 6 Vol., London 1904.

The Poems of Alfred Lord Tennyson, 7 Vol., edit. by Hallam Lord Tennyson, Eversley Edition, London 1908.

Alfred Lord Tennyson, A Memoir by his Son, 2 Vol., London 1897.

The Works of Francis Thompson, 3 Vol., edit. by W. M. (Maynell, Preface 1913).

The Poetical Works of James Thomson, 2 Vol., edit. by Bertram Dobell, London 1895.

The Poetical Works of William Wordsworth, 8 Vol., edit. by William Knight, London 1896.

Prose Works of William Wordsworth, 2 Vol., edit. by W. Knight, London 1904.

Journals of Dorothy Wordsworth, 2 Vol., edit. by G. W. Knight, London 1904.

The Prose Works of William Wordsworth, 3 Vol., edit. by Alexander B. Grosart, London 1876.

Einleitung.

A. Definition und Problemstellung.

I. Das Wesen der Synästhesien als psychologische Erscheinung.

Der Ausdruck Synästhesie ist von Dr. Millet in seiner These über »*audition colorée*« (Montpellier 1892) geprägt worden und dient jetzt als *Terminus technicus* in den verschiedenartigsten Wissensgebieten. Man versteht darunter die eigenartige Erscheinung von Doppelempfindungen bei Sinneseindrücken. Auf jeden besonders starken äußeren Impuls, der blitzartig unser ganzes Sein durchzuckt, respondiert nicht nur der gereizte Nerv, sondern es entstehen geheimnisvolle Kontakte zwischen den verschiedenen Gefühlsnerven, Mitschwingungen einer oder mehrerer Saiten unserer Seelenharfe. Wenn ein Sinn gereizt wird, so reagieren häufig auch andere Sinne stärker oder schwächer darauf.

Das Wesen der Synästhesien beruht auf Assoziation. Meist ist nur eine Empfindung primär, d. h. objektiv, physisch nachweisbar, die andern Begleitempfindungen sind durch Assoziation hervorgerufen, also sekundär. Bei einem bestimmten Ton wird also nicht ganz allgemein eine bestimmte Farbe gesehen, wie Bleuler und Lehmann (Zwangsmäßige Lichtempfindung

durch Schall [Leipzig 1881]) glauben, sondern meistens werden bestimmte Sinneseindrücke, weil sie die gleichen Reaktionen erzeugen, miteinander in Verbindung gebracht, z. B. beim Hören eines Trompetentons wird die Farbe Gelb nicht direkt gesehen, sondern der Trompetenton erinnert an die gelbe Farbe, weil beide in gleicher Weise unsere Sinne erregen. Oder durch gleichzeitiges Erfassen mehrerer Sinneseindrücke wird eine solche Identität im Bewußtsein bedingt, daß bei der Wahrnehmung nur eines Sinneseindrucks die Begleiterscheinung gleichsam supponiert wird. Z. B. die Vorstellung Gelb beim Hören eines Trompetentons ergibt sich durch unbewußte Assoziation mit der gelben Farbe der Trompete [1]). Apperzeption und Assoziation sind meist so gleichzeig, daß eine Trennung von *a priori* und *a posteriori* fast unmöglich erscheint.

Wie weit der Begriff dieser Sinnesassoziation für die Synästhesien in Kunstsprache und Dichtung von spontaner Empfindungskoinzidenz zur bewußt konstruktiven Sinnesverknüpfung übergeleitet werden muß, wird im einzelnen nicht immer leicht zu ermitteln sein.

Sicher ist, daß die Synästhesien hierbei im seltensten Fall rein vorstellungsmäßig empfunden werden, sondern ein starker Sinneseindruck, der nach sprachlicher Formulierung ringt, soll sekundär erst durch Verkettung mit mehreren Gefühlsinhalten in seinem ganzen Empfindungscharakter erschöpfend beschrieben werden.

II. Bisherige Arbeiten über Synästhesien und Ziel der eigenen Untersuchung.

Dem Phänomen der Doppelempfindung ist schon lange in vielen medizinisch-naturwissenschaftlichen Abhandlungen nachgespürt worden. Für ästhetisch-literarische Untersuchungen hat Petrichs Aufsatz: *Drei Kapitel vom romantischen Stil* (Leipzig 1878) die Anregung gegeben. Einen Versuch, eine Bibliographie über die Synästhesien hauptsächlich auf literarischem Gebiet zusammenzustellen, unternahmen unabhängig voneinander Fleischer in seiner Dissertation über *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen* (Greifswald 1911) und

[1]) Dr. Dromard, Les Transpositions Sensorielles dans la Langue Littéraire. Journ. de Psych. V, Paris 1908.

Laurès in seinem Aufsatz *Les Synesthésies* (Paris 1908). Doch können sie bei dem großen, weit verzweigten Gebiet mit keiner Vollständigkeit rechnen.

Ich habe es mir als Aufgabe gestellt, die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts zu sammeln, so wie es für Deutschland schon in zahlreichen Arbeiten über die Romantik und für Frankreich hauptsächlich für die symbolistische Richtung versucht ist. Leider kann ich bei der Fülle des Materials, das die Dichtung eines ganzen Jahrhunderts darstellt, nur die größten dichterischen Persönlichkeiten berücksichtigen und darf auch da nur eine sehr approximative Vollständigkeit erwarten.

Die beiden einzigen Arbeiten, die auch die Synästhesien in der englischen Literatur erwähnen, sind, soweit mir bekannt wurde, Babbit, *The new Laokoon* (Boston u. New York 1910) und Downey, *Literary Synesthesia* (New York 1912), die noch in keiner Bibliographie über Synästhesien Aufnahme fanden. Für Babbits weit ausgreifende Untersuchung der Synästhesien konnte ein Berücksichtigen von Einzelheiten nicht in Frage kommen, und Downey, der sich in seinem Aufsatz ausschließlich mit der englischen Literatur befaßt, gibt seine nicht zahlreichen Belege ohne jegliche Ortsangabe. In einigen neueren Dissertationen und Aufsätzen über englische Dichter des 19. Jahrhunderts werden einzelne Synästhesien gestreift. Ein genaueres Eingehen ist aber nirgends beabsichtigt.

B. Vorkommen der Synästhesien.

I. Synästhesien im allgemeinen Sprachgebrauch.

a) Beispiele aus der deutschen Sprache.

Die Synästhesien waren im allgemeinen Sprachgebrauch längst üblich, bevor sie sich in der Sprache der Literatur durchsetzten[1]). Dieselben Ausdrücke werden für Erscheinungen in den verschiedensten Sinnesgebieten verwendet, wobei Begriffsverengerung oder -erweiterung stattfinden kann. Z. B. *hell* und *grell*, ursprünglich nur für akustische Reflexe

[1]) Vgl. A. Waag, Bedeutungsentwicklung unseres Wortschatzes (Lahr i. B. 1901), S. 76—80. O. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache (Leipzig 1903), S. 116 ff.

gebraucht (*Hall* dann *Grille* vom grellen Ton), gelten jetzt ganz allgemein auch für optische Werte. Der Niederdeutsche kennt einen *schrillen* Geschmack des Apfels. *Dumpf* vom Geruchssinn entlehnt, dient akustischen und sensorischen Empfindungen und wird nd. auch für die Farbe gebraucht. *Abklingen* wird vom Schall und dann auch vom Licht gesagt, vgl. Goethes Farbenlehre: *abklingender Lichteindruck*. *Schmecken* wurde mhd. auch vom Geruch gebraucht (*die Schmecke* = »der Blumenstrauß«), heute nur dialektisch. *Schön* wird von Gesichtseindrücken auf solche des Gehörs, des Geschmacks und Geruchs übertragen: Der Norddeutsche sagt: *das schmeckt schön, das riecht schön*, dialektisch hört man auch: *das schmeckt geradeaus, das riecht laut*. *Garstig*, ursprünglich »ranzig«, dient einer opt. Begriffswertung; *hoch*, das heute für das opt. und akust. Sinnesgebiet gebraucht wird, konnte auch vom Geruch gleich »durchdringend« und vom Geschmack gleich »pikant« gesagt werden[1]). Auch werden Worte, die aus mehreren Bewußtseinssphären entlehnt sind, zusammengeschweißt, sei es in Kompositionen (z. B. *Ohrenschmaus*, *Augenweide*, *Farbenakkord*, *Klangfarbe*, *Farbenharmonie*), als Substantiv mit Begleitsepitheton (z. B. *voller Geschmack*, *kalte Farbe*, *fettes Lachen*, *runder Ton*, *leises Blau*, dialektisch: *leiser* oder *spitzer Geschmack*) oder in ganzen Wendungen (z. B. *dies Blau sticht ins Grüne*, *diese Farben beißen sich*, *tun sich weh*) und mit mehrfacher Sinnesvertauschung (*warmer Farbenton*, *stechend-grelle Farbe*). Obwohl eine Wesensgleichheit hier meist durchaus nicht zu entdecken ist, **bedingt die gleiche Gefühlsreaktion diese merkwürdige Assoziationstätigkeit**. Dabei herrscht eine auffallende Gleichheit oft von Ausdrücken der Synästhesien in den bekanntesten Umgangssprachen (z. B. *schreiende Farben*, *loud colours*, *couleurs criardes*; *knallrot*, *rouge ronflant* oder *rouge qui fait tapage*. Ähnlich *hohe Farben*, *high colours*, *couleurs hautes*).

b) Beispiele aus der englischen Sprache.

Hier seien noch einzelne Beispiele aus der englischen Sprache zusammengestellt:

---

1) Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch.

Zunächst Adjektiva:

Loud: wurde von Milton schon auf den Geruchssinn übertragen:

> 1641 Reform. II 20: Their ... mouths cannot open without the strong breath and *loud stench* of avarice.

und ist heute noch für den osmatischen Sinn gebräuchlich. Dickens, 1842, Amer. Notes XIV:

> Pretty *loud smell* of varnish, sir?

Loud für aufdringliche optische Reize, besonders für Farben, ist modernen Datums. N.E.D. zitiert als ersten Beleg Thackeray, 1849, Pendennis XXXIX:

> The shirts too *loud in a pattern.*

Bright: konnte im A.E. und M.E. auch für akustische Begriffswerte dienen. 1250 Gen. a. Ex. 2780:

> God sente a *steune brigt* and heȝ.

flat durhläuft in seiner Begriffsentfaltung alle Sinnesbereiche (außer das osmatische).

hard, das dem opt., akust., sensor. und zeitweise dem gustativen Gebiet angehört, begegnet man auch heute noch dialekt. für das gustative.

Mellow: »weich«, aus fläm. *meluw* (vgl. Holthausen, Etymol. Wtb. der engl. Sprache, Leipzig 1917), vom Tastsinn ausgehend, wird zuerst auch vom gustativen, dann für den osmatischen und optischen, seit Ende des 17. Jahrhunderts auch für den akustischen Sinn gebraucht. In seiner vielseitigen Ausdrucksfähigkeit ist es so recht ein Lieblingswort der Dichter geworden.

Keen: vom Tastsinn entlehnt, gilt seit M.E. auch für akustische und gustative Werte, seit Anfang des 17. Jahrhunderts ist es für optische Effektė belegt und wird schließlich im 19. Jahrhundert auch auf osmatische Reaktionen ausgedehnt.

Harsh: eine sensorische Wirkung, dient schon im M.E. als Ausdruck für den gustativen Sinn. Seit dem 16. Jahrhundert gilt *harsh* für akustische und schließlich im 18. Jahrhundert auch für optische Begriffsinhalte. N.E.D. zitiert Goldsmith, 1774, Nat.Hist. IV 200:

> His face tanned, and all his *lineaments* ... *harsh* and blackened by the sun.

Harsh bezeichnet hier einen dem Auge unangenehmen Effekt.

Cold: ist zeitweise auch für den Geschmack gebraucht worden. N.E.D. gibt Belege dafür von 1585 und 1614, als Terminus der Jagd begleitet es auch *scent. Cold colour* ist eine Farbe, die, wie Blau und Grau, auf kalter, sonnenloser Beleuchtung beruht.

Auch Verben können mehreren Sinnesausdrücken dienen:

to echo wird nicht nur von Tonwerten gebraucht, sondern auch für das optische Sinnesbereich verwendet, als »widerspiegeln«. Ich finde hierfür im N.E.D. erst einen Beleg von 1822, doch auch Wordsworth, 1820, gebraucht diesen Ausdruck, sogar in direkter Parallelziehung mit dem akustischen Echo:

> And, gazing, saw that Rose, which from the prime
> Derives its name, reflected as the chime
> Of echo doth reverberate some sweet sound.
> (The River Duddon, Tradition XXII 4—6.)

und 1822, Beddoes, Rom. Lily, Poems 145:

> The last dim star, with doubtful ray ... *Echoed to the eye* on water.

to laugh: wird poetisch leblosen Dingen im optischen Sinnesbereich zugeschrieben, um eigene Bewegungen oder das Lichtspiel als Ausdruck einer freudigen Stimmung zu charakterisieren; dies ist schon seit dem M.E. gebräuchlich.

to clash: kann von dem akustischen Inhaltswert auch auf den optischen übertragen werden. 1715, Cheyne, Philos. Princ. Nat. Relig.:

> How many candles may send out their *light*, without *clashing* upon one another; which argues the smallness of the parts of light.

Folgende Wortverbindungen können als Synästhesiebegriffe aufgefaßt werden:

a round voice oder *a round tune:* Dickens, Pickw. XXVIII:

> The merry old gentleman, in a good, *round*, sturdy *voice* ... commenced (a song).
>
> *The rounder murmur.* (L. Hunt, Poems 201).

empty laugh (Rossetti, A last Conf., p. 33).

shrill-edged shriek (Tennyson, Maud v. 4, 4).

stiff colour = greile, schreiende Farbe (vgl. Muret, Wörterbuch d. engl. u. deutsch. Sprache, I S. 488)[1]).

---

[1]) Noch öfter als in der Entwicklung einer Sprache lassen sich die Synästhesien durch Vergleiche in den urverwandten Sprachen konstatieren. Vgl. hierzu Z. f. d. A. VI, 1848, den Artikel von Grimm, Die 5 Sinne, S. 1 ff.

Der großen Armut in Benennungen für die vielen subtilen Differenzmöglichkeiten der Sinneseindrücke arbeiten die Synästhesien wirksam entgegen. Darum ist ihr Hauptaktionsgebiet auch die Sprache der Kunstkritiker.

II. Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

Wir müssen, um das feine Zusammenspiel der Synästhesien in der Kunstterminologie erkennen zu können, eine ganz feste ideelle Norm der Scheidung der Künste nach ihren Sinneswirkungsgebieten voraussetzen, die praktisch niemals so absolut durchführbar ist, weil manche Kunst an mehrere Sinne zugleich appelliert und die Tendenz der Vermischung und Annäherung der verschiedenen Künste mit berücksichtigt werden muß, ja dadurch gerade die Synästhesien gezeitigt werden.

a) Voraussetzungen für die Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

1. Allgemeine Wechselbeziehungen zwischen den Künsten.

Nachdem schon im Altertum Debatten über die Wesenseinheit der Künste — über eine mystische Urverwandtschaft — rege waren, lebte der Streit besonders im 18. Jahrhundert wieder auf und bekam internationale Wertung. Die Romantik entschied dann fast einstimmig für die Einheit aller Künste. Die theoretischen Anschauungen gehen meist von Deutschland aus. Die Verwandtschaftsbeziehungen der Künste werden vor allem durch A. W. Schlegel erkannt und formuliert:

> Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge, aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei. (Sulger-Gebing S. 35.)

Ähnlich sagt auch Runge:

> Die eigentliche Poesie, d. i. die innere Musik der drei Künste. (Kleinmayr S. 24.)

Oder Novalis frägt:

> Sollte Poesie nichts als innre Malerei und Musik usw. sein? (Ausg. Minor III S. 15.)

Er zieht dann eine genaue Parallele:

> Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen ... sind. (Ausg. Minor II S. 304.)

Auch Tieck tritt ein für die Einheit der Künste:

> Ich glaube, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten,

ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 317.)

In England spricht für die gegenseitige Beeinflussung der Künste Thom. Griffiths Wainewright:

> Our critics ... seem hardly aware of the identity of the primal seeds of poetry and painting, nor that any true advancement in the serious study of one art cogenerates a proportionate perfection in the other. (Zit. Oscar Wilde, Intentions, Tauchn. p. 63.)

Auch Coleridge spielt wohl auf die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten an, wenn er erklärt:

> The fresco paintings by Giotto and others, in the Cemetery at Pisa, are most noble. Giotto was a contemporary of Dante: and it is a curious question, whether the painters borrowed from the poet, or vice versâ. (Table Talk, June 25th 1830.)

Ähnlich auch Shelley:

> Pictures, and casts from all those statues fair
> Which were twin-born with poetry.
> (Julian and Maddalo 555—56.)

Für Frankreich zitiere ich einen diesbezüglichen Ausspruch Baudelaires:

> L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés ... à la musique. (Œuv. Compl. [Bibl. Contemp. Paris], vol. II p. 272.)

Eine Untersuchung über die praktische Bedeutung, die dieses Verwandtschaftsproblem der Künste besonders im 19. Jahrhundert erlangte, würde ein unerschöpfliches Thema darstellen, auf das ich hier verzichten muß, auch nur andeutungsweise einzugehen. Meine Aufgabe ist es, den Einfluß der neuen Einheitsanschauung der Künste auf die Sprache der Ästhetik nachzuweisen und zu zeigen, wie jenes Vermischen der Terminologien der einzelnen Kunstgattungen möglich wurde, und wie es sich letzten Endes in Synästhesien äußerte.

2. Gegenseitiges Interpretieren der verschiedenen Künste.

Der enge Zusammenhang zwischen den verschiedenen Künsten erlaubt ein gegenseitiges Interpretieren der verschiedenen Kunstgattungen durch das Medium anderer Kunstkategorien, was bis zu einem bewußten Austauschenwollen der einzelnen Kunstwirkungen führte.

Wackenroder ist noch dagegen, Musik durch Worte erläutern zu wollen und so:

> ... die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte

auszulösen, was Worte verachtet. (Vgl. Walzel, Deutsche Romantik [Berlin 1918], S. 95.)

Tieck und A. W. Schlegel sind sich dann aber einig in folgender Idee:

Die Malerei ... ruft die Musik um Hilfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen. Darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, die Worte bleiben tot und erklären selbst in der Gegenwart nichts: sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie wie Musik wirkt und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik der Töne ersetzt.« (Tieck, Phantasien über die Kunst: die Farben [Ausgabe Hempel], I S. 261.)

Die Poesie, sagt A. W. Schlegel, soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen. (Kleinmayr S. 7.)

Er geht weiter und meint:

Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen. (Sulger-Gebing S. 63.)

A. W. Schlegel bevorzugt nun tatsächlich eine harmonische Schilderung eines Gemäldes dem direkten bildnerischen Eindruck:

Mancher betrachtet Gemälde am liebsten mit verschlossenen Augen, damit die Phantasie nicht gestört werde ... Hierin ist Diderot Meister. Er musiziert viele Gemälde wie der Abt Vogler. (Babbit S. 125 Anm.)

Für ihn ist, wie wir sehen werden, Landschaftsmalerei eine *musikalische Einheit*, die wieder in Dichtung verwandelt werden muß. (Kleinmayr S. 16.)

»Das Athenäum ... tritt für die bisher nur gelegentlich geübte Beschreibung von Bildwerken grundsätzlich ein, indem es ausdrücklich über die *Kunst, Gemälde mit Worten zu malen*, theoretische Anweisungen gibt.« (A. Kerr, Godwi [Berlin 1898], S. 20.)

Auch in England fordert Thom. Griffiths Wainewright den wechselseitigen Einfluß von Bildbeschreibung und Bildbetrachtung. Zu Giulio Romanos *Cephalus und Procris* schreibt er:

We should read Moschus's lament for Bion ... before looking at this picture, or study the picture as a preparation for the lament. We have nearly the same images in both. (Zit. nach Oscar Wilde, Intentions, Tauchn., p. 61.)

Vgl. hierzu Wildes Stellungnahme:

The conception of making a prose-poem out of paint is excellent. Much of the best modern literature springs from the same aim. In a very

ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other. (Wilde, Intentions, Tauchn., p. 62.)

Am schönsten faßt diesen Gedanken der Kunstumformungen in neue Darstellungsarten Keats:

Heard Melodies are sweet,
But those unheard are sweeter.
(Ode on a Grecian Urn, 2 v.)

Er will gehörte Melodien umgesetzt sehen in bildnerische Wiedergabe oder in dichterische Nachbildung der Phantasie.

Noch 1828 vermag Leigh Hunt die Frage aufzuwerfen:

Did anybody ever think of painting a picture in writing?[1])

Er versucht dann 1844 das entgegengesetzte Verfahren und paßt Gemälde berühmter alter Meister dem Charakter der Dichtungsbilder von Spensers *Fairie Queene* an; er kommt dabei zu recht eigenartigen, feinsinnigen Parallelen und beweist dadurch die erstaunliche Anschauungskraft der *Fairie Queene*[2]).

Auch Browning scheint die dichterische Umgestaltung eines Bildeindrucks geschätzt zu haben. Er schreibt zu Guercinos Schutzengel:

I took one thought his picture struck from me,
And spread it out, translating it to song.
(The Guardian-Angel, stanza VIII).

Ganz besonders beschäftigt Swinburne die Frage des Bilderinterpretierens:

No task is harder than this of translation from colour into speech, when the speech must be so hoarse and feeble, when the colour is so subtle and sublime. Music or verse might strike some string accordant in sound to such painting. (Essays and Studies. Notes on Some Pictures of 1868 [London 1901], p. 373.)

Er berührt auch das Problem anderer Kunstumsetzungen:

In this "translation" of a Greek statue into an English picture ... we see how in the hands of a great artist painting and sculpture may become as sister arts indeed, yet without invasion or confusion.
(A. a. O. p. 359, 60.)

Ich wurde durch Fehr[3]) darauf aufmerksam gemacht, daß

[1]) Dreams on the Borders of the Land of Poetry VII. A Evening Landscape (Essays by Leigh Hunt edit. A. Symons, London, Scott. Liber. p. 5).

[2]) Imagination and Fancy. A Gallery of Pictures from Spenser (London 1883), p. 91 ff.

[3]) Bernhard Fehr, Oscar Wildes "The Harlot's House" (Arch. f. n. Spr. 134 [1916]), S. 59 ff. Derselbe, Studien zu Oscar Wildes Gedichten (Palaestra 100 [1918]), S. 165.

Whistler sich dann in seiner *Ten O'Clock Lecture*, 1885 gehalten, ausdrücklich gegen das »Dichten« von Gemälden und Statuen verwahrt. Diese literarische Richtung ist zu seiner Zeit durch Wilde Mode geworden.

Auch in Frankreich wendet sich Baudelaire gegen das Kopieren seines Lieblingsmalers Delacroix in der Darstellungsform einer anderen Kunst:

> Nous comprendrions plutôt qu'un musicien voulût singer Delacroix, — mais un sculpteur, jamais! — O grand tailleur de pierre! pourquoi voulez-vous jouer du violon? (Vol. II p. 36.)

Der Richtung der Vermischung von Kunstsphären entsprangen die Gemäldesonette A. W. Schlegels, die so viel Nachahmung fanden, das »Gemälde«-Gespräch der Romantiker, die Künstlergedichte: z. B. A. W. Schlegels *Pygmalion* über Skulptur, *Arion* über Poesie und Musik, *Campaspe* über Malerei; die Künsterromane, z. B. Malerromane: Heinses *Ardinghello*, Tiecks *Sternbald*, Fr. Schlegels *Lucinde*, Dorothea Schlegels *Florentin*; Musikromane: Heinses *Hildegard von Hohenthal*, Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden*, Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, E. T. A. Hoffmanns *J. Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*. Eine ähnliche Kunstrichtung vertreten in England: Swinburnes Bildbeschreibungen, Rossettis, Brownings und Swinburnes Bilderdichtung und schließlich auch Brownings Musikromane in Versen. In Frankreich dichteten Théophile Gautier mit seinen *Tableaux à la plume* und die Brüder de Goncourt in *Idées et Sensations* Landschaftsgemälde in Prosa, auch Baudelaires Schilderungen der Salons wirken wie Malerei.

3. Andersstreben der einzelnen Künste.

Die Tendenz des Umschaltens der verschiedenen Kunstmedien hat ein »Andersstreben« der einzelnen Künste, *Transpositions d'Art*, wie Gautier (Combarieu p. 289) es nennt, zur Folge.

Schon Hemsterhuys erkennt diese Richtung der Kunst:

> On peut dire que nos sculpteurs modernes sont trop peintres, comme apparemment les peintres grecs étaient trop sculpteurs. (Sulger-Gebing S. 95 Anm.)

Fr. Schlegel erklärt:

In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer anderen Kunst. Sollte dies nicht auch bei Malern der Fall sein: malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiß würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloß Maler war? (Athenaeum hrsg. F. Baader [Berlin 1905], S. 84.)

Fast paradox klingt dann A. W. Schlegels Folgerung:

So sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden. Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiß? So eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft. (Die Gemälde. A. W. Schlegels Sämtl. Werke, hrsg. v. Böcking [Leipzig 1845], IX p. 13.)

Auch Runge stellt eine Forderung auf, die er selbst erfüllt:

Die Analogie des Sehens ... mit der ... des Gehörs führt auf sehr schöne Resultate für eine zukünftige Vereinigung der Musik und Malerei. (Kleinmayr S. 22.)

Er erstrebt für alle Künste die Wirkung von Musik:

So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude, oder in irgendwelchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind. (Roch S. 81.)

Tieck bewundert dann auch bei Runge, daß in seinen *Tageszeiten*

... der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar ... hingeschrieben stehe. (Roch S. 195.)

Tieck und A. W. Schlegel erkennen beide der Malerei einen musikalischen Effekt zu. Tieck:

Es gelang ihm ... die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 176.)

Oder er wünscht:

Wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel ... dichtet, in die Malerei hineinlocken könntet. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 317.)

A. W. Schlegel schreibt:

Der Eindruck, den dichtende Landschaftsmaler bezwecken, ist seiner Natur nach musikalisch. (Kleinmayr S. 16.)

Auch Novalis verlangt:

Durchdringung von Plastik und Musik, — nicht bloß Vermittelung. (Ausg. Minor II S. 230.)

Er erklärt:

Es gibt poetische Musik und Malerei — diese wird oft mit Poesie verwechselt, z. B. von Tieck, auch wohl von Goethe. (Ausg. Minor III S. 6.)

In England kommt Hazlitt zu ähnlichen Ergebnissen:

Gusto in painting is where the impressions made on one sense excites by affinity those of another. (The Round Table edit. C. Hazlitt [London 1903], p. 110.)

Er tadelt Claude Lorrains Landschaften, weil sie diese Bedingungen nicht erfüllen:

... they give more of nature as cognisable by one sense alone (than those of any other painter but) they do not interpret one sense by another. (A. a. O. p. 112.)

Walter Pater glaubt:

... all art constantly aspires towards the condition of music. (The School of Giorgione [London 1913], p. 140.)

Auch in Frankreich finde ich bei Gautier eine interessante Bestätigung dieses »Andersstrebens« der Künste und seines Einflusses auf die Kunstsprache, wie ich ihn später aufweisen will:

En ce temps où les arts font souvent invasion dans le domaine les uns des autres et se prêtent des comparaisons, où le même critique parle à la fois des tableaux et des livres, un poète fait souvent penser à un peintre par on ne sait quelle ressemblance qui se sent plutôt qu'elle ne se décrit. (Les Progrès de la Poésie Française depuis 1830. Histoire du Romantisme [Paris 1882], p. 311.)

Fremdartig mutet dann Baudelaires Verurteilung dieser Kunsttendenzen an, wurzelte doch seine eigene Kunst in ihnen:

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature ... (Vol. III p. 128.)

Bewundert er doch gerade jene Kunst, die ihm eine *correspondance* der Sinne vermittelt wie Gautiers Dichtung[1]), oder Delacroix' Malerei, die ihm seinen eigenen Sinnesuniversalismus verkörpert:

... qui n'a connu ces admirables heures, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes ... où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. (Vol. II p. 243.)

Für die Resultate dieser vielgestalteten Kunstrichtung ließen sich Beispiele in großer Zahl erbringen. Ich halte mich hauptsächlich an die von Babbit gegebenen: Schumann will den Kölner

---

[1]) Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867—1900 par Catulle Mendès (Paris 1902), p. 102.

Dom in Musik bringen, Rich. Strauß Nietzsches Philosophie in Musik schreiben, Liszt setzt Victor Hugos Gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* und Schillers *Ideale* in Musik um, Beethoven in seiner Sonate *Appassionata* gibt Shakespeares *Tempest* wieder, Huber liefert die Orchestration zu Böcklins Bildern, während Böcklin seinerzeit mit seinen Bildern ein pantheistisches Naturgedicht erträumt, Klinger versucht Radierungen über Brahmsphantasien usw. Ich erinnere hier auch an die reichen malerischen Anregungen und Vorwürfe, die die Praeraffaeliten durch Keats', Tennysons, Rossettis, auch Brownings Dichtung gewannen. Ich werde auf diesen Synkretismus in der Kunst noch einmal einzugehen haben, wenn ich die Realisierungsbestrebungen der Synästhesien betrachte.

Auch allgemeiner lassen sich diese Tendenzen des »Andersstrebens« nachweisen: de Quinceys Prosa ähnelt einer Musikkomposition *in which words have to play the part of notes*. (Leslie Stephen, zit. nach Babbit p. 158.)

Noch auffallender ist diese Musikwirkung in Poes *Bells* oder in Swinburnes rhetorischer Dichtung.

Die Wortsymphonisten *par excellence* sind aber die französischen Symbolisten, besonders Mallarmé.

Einen Bildcharakter erstrebte dagegen in seiner Dichtung Gautier, der gesagt haben soll, er brauche für seine kürzeren Gedichte nur Rahmen und Nagel, um sie als Bilder aufzuhängen. (Babbit p. 150.)

Ähnliches ließe sich von Rossettis Dichtung sagen. Ihr wird auch von der zeitgenössischen Kritik der Vorwurf gemacht von: *one art getting hold of another, and imposing on it its conditions and limitations.* (Buchanan, Contemp. Review, October 1871.) Rossetti weist dies Urteil als vollkommen unverständlichen Unsinn zurück. (The Stealthy School of Criticism [Athenaeum, 16 Dec. 1871.])[1]) Wir müssen dem Kritiker nur recht geben: Rossettis Dichtung wird von seiner Malerei wesentlich beeinflußt, wie auch seine Malerei von der Dichtung abhängig ist, gingen doch seine Sonette oft genug dem Entwurf seiner Bilder voraus und regten denselben an. Doch was ihm ein Fehler schien, können wir nur als Vorzug und charakteristische Eigenart Rossettis anerkennen.

[1]) Zitiert Rossettis Works p. 487.

Die Richtung des »Andersstrebens« in der Kunst wird heute verstanden und bewundert. Es ist fast zum Schlagwort geworden, z. B. die verschiedenen Richtungen der modernen französischen Literatur nach dem Kunstcharakter, den sie erstrebten, zu unterscheiden: und man sieht in der Romantik vorzugsweise Malerei, bei den Parnassiens Architektur und schließlich bei den Symbolisten Musik.

4. Gesamtkunstwerk.

Die Erkenntnis der Verquickungsmöglichkeit mehrerer Künste leitete über zum Gesamtkunstwerk, dem Idealtraum der deutschen Romantik, wie ihn z. B. Runge und Wagner verwirklichten, und wie ihm so manches Doppelgenie in seiner Kunst, z. B. die Dichter-Maler Blake, Rossetti, Morris, Gautier, der Musiker-Dichter E. T. A. Hoffmann oder in seiner Kunstkritik z. B. Heinse, A. W. Schlegel und Swinburne nahekamen.

Die romantische Utopie des Gesamtkunstwerks wird noch durch ein weiteres Moment begünstigt: durch das spezifisch romantische Streben des Gesamtgenießens, auf das ich noch später eingehen werde. So begnügt sich die Romantik nicht mit einem Sehen von Bildern und Skulpturen, sondern verlangt dazu eine stimmungsvolle Musikbegleitung.

Dies deutet Heinse an:

> Bei den letzten Worten ... wollten diejenigen, die ihre Augen wieder von der Musik zurück auf das Bild hatten wenden können, einen lichten Glanz um die Köpfe strahlen und die Mutter Gottes sich wirklich bewegen und nicken gesehen haben. (Nehrkorn S. 63.)

Auch Tieck glaubt an ein gegenseitiges Sichpotenzieren von verschiedenen Kunstwirkungen, so daß begleitende Musik ein Bild direkt lebendig werden läßt:

> Es schien ihm, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde bewegten und sprächen und mitsängen. (Nehrkorn S. 63.)
>
> Nach den Tönen der Musik verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben; bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erblassend zurück ... (Steinert S. 43.)

Er betont dann:

> ... zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebens-

strahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. ... Darum geschieht es wohl, daß in Kirchen zuweilen selbst unbedeutende Bilder so wundersam in uns hineinsprechen und wie mit einer lebendigen Seele zu uns hinatmen. (Phantasien über die Kunst: Die Farben [Ausg. Hempel], I S. 260, 61.)

Jean Paul schreibt beistimmend hierzu:

Die Musik ... besonders die unbestimmte — ist ein Sensorium für alles Schöne; ja unter Tönen faß ich sogar Gemälde leichter. (Tiecks Werke [Ausg. Hempel], Einl. zu Phantas. über die Kunst I S. 236.)

Auch Novalis schließt sich Tiecks Ansicht an:

Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören, poetische Kunstwerke aber nie, ohne beides zugleich genießen. (Glöckner S. 27.)

Runge realisiert bewußt die Allkunst in seiner Malerei:

Meine vier Bilder ... (Die Tageszeiten), wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakt-malerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen sollte. (Roch S. 109.)

Auch in England finde ich Anzeichen, die für dieselbe Gesamtkunstrichtung sprechen:

Coleridge:

Without drawing, I feel myself but half invested with language. Music, too, is wanting to me. But yet, though one should unite poetry, craftman's skill, and music, the greater and, perhaps, nobler, certainly all the subtler parts of one's nature must be solitary. (Anima Poetae p. 31.)

Ein Zitat weist darauf hin, daß eine begleitende Kunsteinheit eine neue Kunst gleichsam erst zu schaffen vermag: Morris *Sigurd the Volsung:*

but now the sound
Of pensive music echoing all around
Made all things like a picture.

(Zit. Kassner, Die Mystik, die Künstler und das Leben [Leipzig 1900], S. 206.)

b) Die Arten der Synästhesien.

Das Verständnis für die Einschläge fremder Kunstgattungen in der jeweiligen Kunst verlangte nun zur Formulierung die Sprache eben jener tangierenden Kunst und schuf so jene Ausdrucksweise der Ästhetik, die vermöge der Synästhesien die Gattungsbegriffe sowie die differenzierte Formensprache aller Künste zum Gemeingut machte und die Vergleiche zwischen den Künsten und Künstlern der verschiedenen Kunstzweige begünstigte.

1. Die Titelgebung für die Kunstwerke.

Schon die Titelgebung der verschiedenen Kunstwerke kündigt die neue Sprachentwicklung an. Vom *Farbensinnbild* Fr. Schlegels und den Farbengedichten Gautiers *Émaux et Camées* (1852), besonders seiner berühmten *Symphonie en Blanc Majeur,* gelangen wir zu Merediths *Hymn to Colour* (1888) und den Farbensymphonien Oscar Wildes *A Symphonie in Yellow* (1889), *In the gold Room (A Harmony)* (1885), *Impression du Matin* (1880), das beginnt *The Thames nocturne of blue and gold*[1]), die, wie wir sehen werden, Whistlers Titelführung nachahmen, und schließlich zu seinem Essay, das den Untertitel *A Study in Green* führt (1890), Conan Doyles *A Study in Scarlet* (1887), Kiplings *In Black and White* (1889) und Jerome K. Jeromes *Sketches in Lavender, Blue and Green* (1897).

In Frankreich folgen auf Anatole Frances *Poèmes dorés* (1874) Théodore de Banvilles *Rimes dorées* (1891) und dann in den neunziger Jahren die unzähligen *Stanzes dorées* (1893), *Rimes d'argent* (1893), *Chansons colorées* (1894), *Rimes blondes* (1895), *Rimes roses* (1895), *Verbes mauves* (1898), *Chansons mauves* (1899) usw.

Maler gebrauchten Musiktitel, um den abstrakten stimmungsreichen Ausdruck ihrer Malerei anzudeuten. Oscar Wilde hebt dies hervor:

> I am very fond of the work of many of the Impressionist Painters of Paris and London. Subtlety and distinction have not yet left the school. Some of their arrangements and harmonics serve to remind one of the unapproachable beauty of Gautier's immortal 'Symphonie en Blanc Majeur', that flawless master-piece of colour and music which may have suggested the type as well as the titles of many of their best pictures. (Intentions, Tauchn., p. 160.)

Am bekanntesten sind die Musikankündigungen von James McNeil Whistlers Bildern geworden, Titel, die indirekt auf Wagnerschen Einfluß zurückzuführen sind[2]), direkt wahrscheinlich aber, wie Wilde sagt, Gautiers *Symphonie en Blanc Majeur* auf die Malerei übertragen (Intentions,

---

[1]) Vgl. B. Fehr, Oscar Wildes "The Harlot's House" (Arch. f. n. Spr. 134 [1916]), S. 61.

[2]) Julius Meier-Graefe, Die großen Engländer (München-Leipzig [1908]), S. 146.

Tauchnitz, p. 160)[1]): *Symphony in White* (3 Bilder), *Harmony in Yellow and Gold*, *Harmony in Grey and Green*, *Nocturne, Blue and Gold* (2 Bilder), *Nocturne, Blue and Silver* (2 Bilder), *Nocturne, Black and Gold*, *Nocturne, Blue and Green*, *Arrangement in Grey and Black*, *Arrangement in Grey and Gold*, vor allem seine Ausstellungen, 1884 und 1886, *Notes, Harmonies, and Nocturnes*.

Vgl. auch in Deutschland Ludwig von Hofmanns *Largo* und Klingers *Akkorde*.

1874 verspricht Verlaine mit seinen *Romances sans Paroles* eine Musikgebung seiner Dichtung. Ihm folgen Jean Moréas mit seinen *Cantilènes* (1886) und Stuart Merrill mit seinen *Gammes* (1887). Man findet weiter Titel wie: *Adagiettos* (1888), *Andantes* (1892), *Douze petits nocturnes* (1896).

In England kopiert dann später Henley direkt Whistler und wählt Musiktermini für seine Dichtungen: *Andante con Moto*, *Scherzando*, *Largos e Mesto* und *Allegro Maëstoso* in seinen *London Voluntaries*[2]).

Gautiers berühmter Buchtitel *Émaux et Camées* (1852), der die Dichtung in ein ganz neues Kunstgebiet führt, lebt wieder auf in England in Henry Dobsons *Proverbs in Porcelain* (1877) und Andrew Langs *Ballads in Blue China* (1880), und wird nachgeahmt in Frankreich: *Les Medaillons* (1880), *Émaux sur Or* (1892) und *Bas-Reliefs* (1899).

Dem *Pastel* in *Émaux et Camées* ist Stuart Merrills *Pastels en prose* (1890) nachgebildet.

2. Die allgemeine Formensprache der Künste.

Die Einschläge fremder Kunstarten, die nun Gestalt angenommen hatten, suchte man auch zu formulieren und zu differenzieren durch die ihnen eigene Fachsprache. Diese Definitionen werden international, man spricht von einem *Rhythmus der Linien*, einer *zarten Abtönung der Farben*, dem *Crescendo von Farben*, der *Poesie eines Bildes*, einer *Malerei in Tönen* oder *Tonmalerei*, der *Plastik des Dramas*, der *dra-*

---

[1]) Vgl. B. Fehr, Studien zu Oscar Wildes Gedichten (Palaestra 100 [1918]), S. 161 ff.

[2]) H. Jackson, The Eighteen-Nineties (London 1913), p. 173.

matischen Bewegtheit einer Statue, der *duftigen feinen Pinselführung des Dichters*[1]).

Heinse schreibt von *Melodien von Licht und Dunkel (Ardinghello)*[2]), von *Farbensymphonie* (Jessen S. 8), Fr. Schlegel von *Musik der Farben* (Roch S. 205), *er hört den Akkord eines Farbenkomplexes* (Steinert S. 145), Brentano vom *Gesang der Farbe* (Nippold S. 54), er nennt die Malerei *rhythmisch* (Nippold S. 54). Der Fachausdruck für Landschaftsmalerei in der deutschen Romantik ist *musikalisch.*

Jean Paul:

> Die Landschaften der Alten sind mehr plastisch, der Neuern mehr musikalisch oder, was am besten ist, beides. (Vorschule d. Ästh. [Ausg. Hempel], S. 301.)

Jean Paul versteht unter musikalisch *durch Gemütsstimmung* gemalt (vgl. Vorschule der Ästhetik, S. 302).

Bei Swinburne finden sich Ausdrücke wie *the melody of colour, symphony of form, cadence of colours, low melodious notes of . . . painting*[3]).

Baudelaire spricht immer wieder von *Mélodie* einer Farbe (vol. II p. 89, 92 usw.). Seine zahlreichen Entlehnungen aus der Terminologie der Musik für bildende Kunst sind gewollt bei ihm, damit er nicht zu den Kunstkritikern gehört:

> . . . dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances!* (vol. II p. 214, 15).

3. Die Vermischung und Vergleichung der Künste in der Kunstsprache.

Die sprachlichen Entlehnungen aus verschiedenen Kunsteinheiten werden sehr weit, fast bis ins Paradoxe durchgeführt, so daß es sich sehr oft um ausgeführte Vergleiche zwischen zwei Kunsteinheiten handelt. In der deutschen Literatur ist diese Art der Kunstsprache meines Wissens von Heinse entdeckt worden, dessen gleichzeitiges Verständnis für Musik und bildende Künste ihm solche Parallelen geradezu nahelegte. Ich betrachte erst die Vergleiche zwischen bildender Kunst und Musik in der Romantik.

---

[1]) Vgl. dazu Waetzold, Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung (Z. f. Ästh. IV), S. 349 ff.

[2]) Gesamtausgabe, Inselverlag (Leipzig 1902), IV S. 172.

[3]) Essays and Studies. Notes on Some Pictures (London 1901), p. 360, 364, 365, 373, 377.

H e i n s e:

Die Verklärung Christi (von Rubens) hat weit mehr Malerisches in Farben und Beleuchtung als die Raffaelische . . . Es ist, als ob ein guter Klavierspieler ein klassisch Werk zu Hause mit eigenen Erfindungen und Verzierungen nachphantasiert. (Jessen S. 145.)

Siehe für weitere Beispiele die Zitate Farbe = Ton für H e i n s e und Plastisches Gebilde = Ton für H e i n s e, T i e c k, N o v a l i s, S c h e l l i n g in der Statistik der Synästhesien.

T i e c k:

. . . liegt nicht in einigen Heiligenbildern unendlich viel Musik? (Fischer, Farbe u. Kl., S. 515.)

Durch Raffaels 'Dichtungen' weht und klingt ein Himmelsodem und Gesang der Cherubim. (Kleinmayr S. 21.)

Er bezeichnet ein Watteausches Bild direkt als *gemalte leichte Tanzmusik.* (Fischer, Farbe u. Kl., S. 515.)

E. T. A. H o f f m a n n erinnert wieder an T i e c k, wenn er sagt:

Sie finden, daß alle diese reichen (gemalten) Gruppen . . . sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist. (Fischer, Arch. 23, S. 19.)

Noch bestimmter schreibt R u n g e:

Ich habe . . . bemerkt . . ., daß dieses Bild ('Lehrstunde der Nachtigall') dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. (Roch S. 200.)

Setzen wir hier noch ein paar Parallelen zwischen M u s i k und b i l d e n d e r K u n s t.

T i e c k:

Pergolese nimmt die hohen und tiefen Töne als Licht und Schatten. (Nehrkorn S. 64.)

A. W. S c h l e g e l:

. . . die Bilder der großen Komponisten sind die eigentlichen Farbenkonzerte und Symphonien. (Sulger-Gebing S. 99.)

Auch E. T. A. H o f f m a n n führt diese Gleichsetzung näher aus:

Die Instrumentierung des Musikers ist das Kolorit des Malers. Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die musikalische Perspektive, die Tonart entspricht dem Ton eines Gemäldes . . . Ein gut und vollstimmig auf dem Pianoforte vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte den wohlgeratenen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen ist, zu vergleichen sein . . . Der Ton selbst ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe. (Grahl-Mögelin S. 43.)

Vergleiche für weitere Beispiele bei Heinse, Schumann, E. T. A. Hoffmann das Kapitel Ton = Plastisches Gebilde in der Statistik der Synästhesien.

Malerei wird mit Dichtung in Parallele gebracht, wenn Tieck sagt:

> Raffael habe in dem Gewande Marias Rot, Weiß und Blau auf eine Weise verbunden und kontrastriert, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen. (Steinert S. 146.)

Brentano verbindet Malerei mit Musik und Dichtung in seinem Vergleich:

> Das Auge wird vor seinen Bildern (Fiormonti) ein feines Gehör, das die Schwingungen der einzelnen Töne durch den vollen Akkord hört, und ich möchte seine Malerei rhythmisch und deklamatorisch nennen, es ist, als wallen die Wellen der Iamben durch das Gemälde. (Steinert S. 174.)

Für die Dichtung wird die Fachsprache der Architektur z. B. entlehnt.

Fr. Schlegel schreibt in einem Aufsatz über *Wilhelm Meister*:

> Er (Lothario) ist die himmelanstrebende Kuppel, jene (Oheim und Abbé) sind die gewaltigen Pilaster, auf denen sie ruht. Diese architektonischen Naturen umfassen, tragen und erhalten das Ganze. (Sulger-Gebing S. 43.)

Oder die Begriffe der Musik und Malerei kreuzen sich in den Definitionen der Poesie. So bei Novalis:

> Die Poesie im strengern Sinn scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein (Musik[alische] Poesie, Deskriptivpoesie). Sollte der Takt der Figur, und der Ton der Farbe entsprechen? (Ausg. Minor III S. 18)

Wie steht es nun in England? Auch hier finde ich ein Zeugnis und Beispiele für dieselben Stilprinzipien. Erasmus Darwin, *The Temple of Nature* ([London 1893], Note *Melody of Colours*), p. 89 ff.

> ... as there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may be so called; the same laws must probably govern the sensations of both. In this circumstance therefore consists the sisterhood of Music and Painting; and hence they claim a right to borrow metaphors from each other: musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

De Quincey vergleicht die antike Tragödie mit Skulptur, die moderne mit Malerei. (Dunn, Thomas de Quincey's Relation to Germany [Diss. Straßburg 1901], p. 133.)

Poe kritisiert Tennysons Gedichte recht eigenartig (Marginalia p. 29/30):

Tennyson's shorter pieces abound in minute rhythmical lapses sufficient to assure me that — in common with all poets living or dead — he has neglected to make precise investigation of the principles of metre; but, on the other hand, so perfect is his rhythmical instinct in general, that, like the present Viscount Canterbury, he seems to see with his ear.

Ruskin schreibt:

Turners pictures are studied melodies of exquisite colour. (Arrows of Chace I 23.)

Swinburne sagt von Blakes Gedichten:

They have a fragrance of sound,
A melody of colour.
(Will. Blake [Lond. 1868], p. 9.)

... the symphony or (if you will) the antiphony is sustained by the fervid or the fainter colours. (Essays and Studies. Notes or Some Pictures of 1868 [London 1901], p. 373).

... the main strings touched are certain varying chords of blue and white not without interludes of the bright and tender tones of floral purple or red. (A. a. O. p. 373.)

Selbstverständlich gebraucht Oscar Wilde dieses neue Stilmittel:

... etchings that have the brillancy of epigrams, pastels that are fascinating as paradoxes. (Intentions, Tauchn., p. 160.)

Auch Whistler:

In every costume you see attention is payed to the keynote of a colour which runs through the composition as the chant of Anabaptists through the Prophète, or the Huguenots hymn in the opera of that name." (The Gentle Art of Making Enemies [Chelsea 1892], p. 125.)

In Frankreich muß sich früh dieselbe Tendenz der Kunstvergleichungen nachweisen lassen. Madame de Staëls Aussage diene uns als Dokument:

Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parce que les émotions que nous éprouvons, nous révèlent des analogies où l observation froide ne verrait que des différences. (L'Allemagne III Chap. X. édit. Ch. de Villers [Paris 1823], vol. IV p. 127, 28.)

Gautier geht bei solchen Vergleichen in alle Einzelheiten:

Sa (Molière) manière ressemble à celle des peintres à fresque et des décorateurs de théâtre, qui travaillent pour être vus de loin. Un grand contour, bien suivi, bien appuyé, souvent cerné par une ligne noire, rempli d'une vigoureuse teinte locale, ombrée de quelques hachures et rehaussée de quelques touches de lumière, voilà tout, et c'est ainsi qu'il faut peindre pour la perspective de la scène. (Fr. Luitz, Die Ästhetik von Théophile Gautier [Diss. Heidelberg 1912], S. 131.)

Er glaubt auch nur durch Transgression des Kunstgebietes mit dem eigenartigen Buchtitel *Émaux et Camées* seine eigene Dichtung charakterisieren und richtig einführen zu können:

Ce titre, *Émaux et Camées,* exprime le dessein de traîter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la carnaline ou l'onyx. Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. (Histoire du Romantisme [Paris 1882], p. 322.)

Baudelaires *Petits Poèmes en Prose* versetzt er dann in dasselbe Kunstgebiet wie seine eigene Dichtung und meint ihr wohl so seine Bewunderung zollen zu können:

»Il est bien difficile ... de donner une idée juste de ces compositions: tableaux, médaillons, bas-reliefs, statuettes, émaux, pastels, camées qui se suivent.« (Einltg. zu Baudel. Werken I p. 73.)

Weiter versucht er die *Petits Poèmes en Prose* mit Weberscher Musik zu vergleichen (p. 75), welche Baudelaire seinerseits dann zur Charakteristik von Delacroix' Bildern verwertet.

Baudelaire verfährt überhaupt in ganz ähnlicher Weise wie Gautier, wenn er ein Gedicht Gautiers mit *symphonie* einführt:

Je dis symphonie, parce que ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven. (Rapport sur le mouvement Poétique Français de 1867—1900 par Catulle Mendès [Paris 1902], p. 102),

oder wenn er z. B. Victor Hugos Gedichte Bilder und Delacroix' Bilder Gedichte nennt oder Victor Hugo als Maler, Delacroix als Dichter bezeichnet (vol. II p. 101 u. 102), und schließlich Delacroix auch *peintre-poète* heißt (vol. II p. 281).

Die Werke des Malers Alfred Rethel lassen sich für ihn auch nur als *Poèmes* verstehen. Baudelaire entschuldigt diese scheinbare Willkürlichkeit der Sprachentlehnung:

Nous sommes obligé de nous servir de cette expression en parlant d'une école qui assimile l'art plastique à la pensée écrite. (Vol. III p. 130.)

Obwohl Baudelaire selbst über die neue Mode der Sprache der Ästhetik klagt:

Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues. (Vol. II p. 100.),

ist seine Kunstsprache doch ganz durchsetzt von solchen Sprachmitteln. Immer wieder betont er seine Lieblingsanschauung:

La mélodie est l'unité dans la couleur ... La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie.« (Vol. II p. 92.)

oder

... la couleur est une science mélodieuse. (Vol. II p. 36.)

... le rouge ... le vert ... je les retrouve chantant leur antithèse mélodique. (Vol. II p. 124.)

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. (Vol. II p. 89)

Die Musik der Farbe scheint ihm am berechtigsten bei den Bildern seines Lieblingsmalers Delacroix:

... déploya-t-on jamais en aucun temps, fragt er bei einem Bilde von Delacroix, une plus grande coquetterie musicale? ... Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies? (Vol. II p. 10.)

... ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte des ses tableaux est souvent quasi musicale. (Vol. II p. 241.)

In *Les Phares — Fleurs du Mal* wird die Musik sogar genau als Webersche bezeichnet. Auch in einer Prosastelle:

... c'est non-seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, ... la douleur morale! Cette haute est sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur ... plaintive et profonde comme une mélodie de Weber. (Vol. II p. 116.)

4. Die Vergleiche der Künstler in der Kunstsprache.

Die neue Sprachentwicklung geht noch einen Schritt weiter und transponiert Künstler vermöge der Wesensgleichheit der Künste direkt in neue Kunstbereiche, weil sie so glaubt, ihrer Kunst eher gerecht zu werden.

Heinse liebt es besonders, die Künstler der verschiedenen Kunstzweige zu identifizieren, und zwar vergleicht er ebensogut Maler mit Musikern wie Musiker mit Malern.

Er versucht allgemeine Parallelen:

Tizian war ein großer Meister in der Musik der Lichtstrahlen. (Jessen S. 221.)

Michelangelo ... gehört gar nicht unter die Maler, so wenig als einer, der bloß den Kontrapunkt versteht, unter die großen Sänger und Geiger. (Ardinghello [Inselausg., Werke IV, Leipzig 1907], S. 172.)

oder er gibt auch schärfer umrissene Vergleiche:

Musik von Pergolesi ist wie eine Madonna von Raffael. Gewiß aber auch bei Majo, wie eine Madonna von Correggio mit allem Zauber des Kolorits und Helldunklen. (Jessen S. 8.)

Gluck ... hält sein Ganzes gleichsam in einem Rembrandtschen Dunkel durch den verkleinerten Septimenakkord. (Jessen S. 8.)

Hannibal (Annibale Carraccis Fresken im Palast Farnese) macht überhaupt mit seiner Farbe eine Empfindung rege wie Francesco Majo mit Tönen. (Jessen S. 122.)

Piccini gleicht in der Musik nicht selten seinem Landsmann Laca Giordano ... in der Malerei. (Hildegard von Hohenthal [Inselausg. Werke V, Leipzig 1903], I S. 24.)

Auch Jean Paul schreibt merkwürdig antithetisch zugespitzt:

Klopstock, welcher, so wie Haydn in der 'Schöpfung', mit Musik malt, so umgekehrt oft mit Malerei nur tönt. (Vorschule der Ästh. [Ausg. Hempel], I S. 101.)

Am meisten huldigen dann solchen Vergleichen Fr. Schlegel und Görres, deren Neigung zur ausdrucksvollen bis paradoxen Sprachformulierung solcher Ausdrucksweise entgegenkam.

So finden wir bei Fr. Schlegel eine lange Aufstellung, wobei Mantegna gleich Dante, Perugino gleich Petrarca, Tizian gleich Tasso, Correggio gleich Guarini gesetzt wird (Sulger-Gebing S. 123); später verschiebt sich dieses Bild, und er gibt eine etwas andere Anordnung (Sulger-Gebing S. 123 Anm.). Er nennt Dürer den *Shakespeare oder Jakob Böhme der Malerei* (Sulger-Gebing S. 123), *Correggio und Murillo musikalische Maler* (Sulger-Gebing S. 124).

Anderseits erklärt er aber auch:

Tasso ist mehr musikalisch, und das Pittoreske im Ariost ist gewiß nicht das Schlechteste. (Sulger-Gebing S. 73.)

oder:

Shakespeares früheste Werke müssen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Altertümer der italienischen Malerkunst verehrt. (Sulger-Gebing S. 73.)

Görres kritisiert *Die natürliche Tochter:*

Der innere Wert besticht das Auge, mit der größten Sorgfalt ist die Politur vollendet, und viel ist für einen reinen, spiegelnden Glanz getan; sorgfältig sind, wie an Dürers Gemälden, die Haare gelegt und geringelt, und alle Falten sind geglättet. (Wagner S. 61.)

Eigenartig ist auch die Besprechung von Szenen des *Tell:*

Diese Stellen stehen im Stücke wie die trefflich schöne weibliche Figur und der nackte Jüngling im Vordergrunde von Raffaels *incendio del borgo*. (Wagner S. 60.)

Auch Heine gebraucht dieselben Schilderungsmittel:

Die Oper von Monsigny mahnte mich unmittelbar an seinen Zeit-

genossen, den Maler Greuze: ich sah hier wie leibhaftig die ländlichen Szenen, die dieser gemalt, und ich glaubte gleichsam die Musikstücke zu vernehmen, die dazu gehörten. (Siebert S. 78.)

Wir erkennen nun in England genau dieselbe Richtung. Schon Crabb Robinson übt diese Art des Vergleichs, wenn er in seinen Memoiren I p. 112 schreibt:

His (Goethes) better and more perfect works are without disorde and tumult — they resemble Claude Lorrain's landscapes and Raphael's historical pieces.

Leigh Hunt nennt Spenser *einen Dichter für Maler*. (Imagination and Fancy p. 95.) Auf die interessanten Analogien, die er zwischen Dichtungsbildern und Malerbildern entdeckt, wurde schon hingewiesen. Sie regen dann Coleridge dazu an, seinerseits in Scotts *Rob Roy* zu entdecken *the Rubens-like power of painting motion* (Appendix, Biographia Literaria [London 1847], II p. 447).

(Poussin) was among painters . . . what Milton was among poets,

urteilt dann Hazlitt *On a Landscape of Nic. Poussin*. (Table Talk [Paris 1825], vol. I p. 136.)

Für Shelley ist der Entwurf zum Jüngsten Gericht von Michelangelo der *Titus Andronicus* der Malerei. (Letter to Th. L. Peacock p. 674 [Neapel 1819]).

Rossetti nennt Coleridge *the Turner of Poets*. (A. Symons, The Romantic Movement in English Poetry [London 1909], p. 143.)

Swinburne liebt es, Maler mit Dichtern in Parallelen zu stellen. (Essays a. Studies. Notes on some Pictures of 1868.)

In Oscar Wildes *Intentions* lese ich:

Rossetti translated into sonnet-music the colour of Giorgione and the design of Ingres, and his own design and colour also. (The Critic as Artist, Tauchn., p. 152.)

Ähnlich Fr. Thompson:

. . . We have that absolute virgin-gold of song . . . for which we can go but to three poets — Coleridge, Shelley, Chopin and perhaps we should add Keats. (Francis Thompson, "Shelley", Works III p. 30.)

Sein Herausgeber schreibt hierzu:

In some respects, is not Brahms the Browning of Music? (Wilf. Meynell, Ausg. v. Francis Thompson, vol. III p. 30 Anm.).

In der französischen Literatur möchte ich hier wieder darauf hinweisen, wie eingehend Gautier bei vergleichenden Charakterisierungen ist:

... nous avons été frappé de l'extraordinaire ressemblance de cette tragédie (Cinna) avec les fresques de la Sixtine. C'est ... dans Michel-Ange ... qu'il ... faut chercher ... Corneille. (Michel-Ange), ce farouche artiste ne demande à l'univers, pour exprimer sa pensée, que l'homme nu; cet homme nu dans ses violences anatomiques, parfois il le dépouille encore de la peau ... Corneille en agit de même avec la poésie ... ses alexandrins ont la nudité sevère, le trait cerclé de noir ... Il peint, comme un sculpteur qui laisse le ciseau pour la brasse ... (Friedr. Luits, Die Ästhetik von Théophile Gautier [Diss. Heidelberg 1912], S. 131.)

Ich füge noch ein Zitat von Baudelaire bei. Einzelne Belege — nur allgemeiner gehalten in ihrer Kunst-Parallelziehung — wurden schon im vorigen Abschnitt gegeben. Baudelaire gebraucht diesen Vergleich wieder zur Lobpreisung Delacroix':

Ces deux tableaux sont d'une beauté essentiellement shakspearienne. Car nul, après Shakspeare, n'excelle comme Delacroix à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie. (Vol. II p. 237, 38.)

Die Übersicht über diese sprachlich fixierten Stil-, Gedanken- und Gefühlsparallelen zwischen chronologisch meist gleichstehenden Einzelkünsten aus verschiedenen Sinneswirkungsgebieten, die aus dem System der Synästhesien in ihrer weitesten Begriffsumfassung heraus erwachsen sind, beweist die erstaunliche Entwicklungsfähigkeit und Hilfskraft dieser Sprachneuerung

III. Synästhesien in der Dichtung.

Die Synästhesien sind eine neue impressionistische Sprache auch für die Literatur geworden. Die neuere Ästhetik sieht den Wert der Dichtung in ihrer Suggestionsmacht[1]). Mehr denn jede andere Kunst will die Dichtung durch unbewußte Assoziation »innere Bilder« im Menschen erwecken, »in dem möglichst kürzesten Zeitraum die möglichst größte Anzahl von Ideen geben« (Hemsterhuis, Über die Bildhauerei)[2]). Der Dichter des Impressionismus will nicht den Namen der Dinge sukzessiv geben, nicht dieselben schildern, sondern den Eindruck, den sie auslösen, in denen sich unendlich viel zusammendrängt und mitklingt, möglichst vollständig suggerieren.

---

[1]) Cf. Dromard a. a. O.

[2]) Philos. Schriften, hrsg. von Julius Hiss (Karlsruhe u. Leipzig 1912), Vol. I, p. 14.

a) Grundbedingungen für die Synästhesien in der Dichtung.

1. Die Assoziationsmacht der Sinneseindrücke im Leben und in der Kunst.

Wie wichtig sind die Sinneseindrücke für unser ganzes Gefühlsleben! Wie abhängig sind alle unsere Erinnerungsbilder von bestimmten sinnlichen Anschauungen! Kann doch beim Zurückdenken an besonders inhaltsschwere, stimmungsreiche Momente des Lebens schon das Wachrufen eines damals empfundenen Sinneseindrucks wie mit Zaubermacht uns in eine längst vergessene Zeit mit ihrem ganzen Stimmungswert, ihrem Denken und Handeln zurückversetzen. »Si nous fermons les yeux et que nous songeons à quelque événement passé, à un adieu p. ex. quelques détails tout physiques ressusciteront dans notre souvenir, intonation de voix et à la même minute le détail surgira des sentiments que nous avons éprouvés dans ce paysage à écouter cette voix.« (Flaubert.)

Jedes bewußte Gefühl ist innig verwoben mit all den Gedankenreihen und gegenständlichen Vorstellungen eines früheren Erlebens. »Neben der unmittelbaren sinnlichen Wirkung ... spielen die Erinnerungsbilder einstiger Sinneseindrücke ... eine ... bedeutende Rolle.« »Innere Bilder ergeben sich,« »wir glauben, etwas zu hören und zu sehen, das weit hinausgeht über die Grenzen der unmittelbaren Sinneseindrücke.« [1]) Wie schön sagt Keats mit seiner wunderbaren Kunst, Stimmungen zu erwecken und wiederzugeben: “Have you never, by being surprised with an old Melody, in a delicious place by a delicious voice, *felt* over again your very speculations and surmises at the time it first operated on your soul?” (Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817.)

Maler, Musiker und Dichter verstehen, daß ein bestimmter Vorstellungskomplex an einen ganz bestimmten Sinneseindruck gebunden zu sein scheint, und daß dieser, immer wiederholt, am reichsten an Assoziationskraft ist, ja gleichsam zum symbolischen Ausdruck werden kann.

So kennt die Malerei eine allegorische Farbenwirkung, die sich aus der eigenartigen Gemütsstimmung der einzelnen

---

[1]) Zitiert Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks (Deutsche Abende, 3. Vortrag, 1916), S. 7.

Farbenwerte erklärt (cf. Goethe, Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, 6. Abt. der Farbenlehre) und im Mittelalter zur konventionellen Benutzung gewisser Farben führte. So in den Heiligenbildern (vgl. Notes a. Queries, vol. III, 1857, p. 513), auch besonders bei Ordensstiftern: die hl. Klara, der hl. Franz, der hl. Dominikus. Eine große Rolle spielte die Symbolik der Farben natürlich im Kirchenstil. Die Allegorie der Farben wird von der deutschen Romantik besonders verstanden. A. W. Schlegel verlangt, daß Maler den symbolischen Eindruck der Farben zur Charakteristik auswägen [1]). Und wirklich gelang es Runge, *die Individualität jeder Farbe* (Novalis [Ausg. Minor], IV S. 258) in seinen Bildern auszunutzen.

»Ein Musikstück kann uns zunächst beim ersten Hören fast gleichgültig sein ... hören wir es aber dann öfters, bei verschiedenen Anlässen und Stimmungslagen, so verwebt sich ... so vieles andere mit dem eigentlichen (direkten) Eindrucke, daß ein Wohlgefühl, ja ein seliges Schaudern geweckt wird, welches uns mit ungeahnter Wonne überrieselt.« [2])

Die Wagnerschen Leitmotive vermögen uns selbst Erinnerungsbilder zu geben, die wir oft nur im Unterbewußtsein geahnt haben, die beim ständigen Zurückrufen nun immer deutlicher und gefühlsbetonter für uns werden. In diese Leitmotive sind tiefe Bedeutungen eingefühlt worden, die an Vergangenes erinnern, Gegenwärtiges erklären und Kommendes vorahnen lassen. Bei Wagner sind die Leitmotive oft nur angedeutet oder bis zur Unkenntlichkeit variiert, meist mit einem zweiten Motiv durchkreuzt, so daß man die musikalischen Korrespondenzen direkt herausanalysieren muß. In Bizets *Carmen* hingegen sind diese Leitmotive als Selbstzitate fast greifbarverständlich. Derselbe Gedankenkreis, dieselbe Stimmungsnote wird stets durch ein und dieselbe Melodie angezeigt.

Ein ganz ähnliches Leitmotiv wie in der Musik kann man der Poesie zuerkennen. Der *Parallelismus membrorum* der hebräischen und altgermanischen Poesie, die formelhafte Wiederholung im epischen Stil, die Anaphora, der Refrain und Kehrreim in alter und neuer Dichtung, Homers einzeilig und mehr-

---

[1]) H. v. Kleinmayr, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei (Straßburg 1912), S. 27.

[2]) Biese, Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik (Kieler Progr. 1890), S. 7, 8.

zeilige *stehende Verse* bei typisch wiederkehrenden Situationen, seine stereotypen *epitheta ornantia*, Ossians monotone und doch so stimmungsreichen Naturvergleiche, — sie alle sind nicht nur rein äußerlich einem melodischen Bestreben zu verdanken oder formelhaften Traditionen zuzuschreiben, sondern gehen aus von der Erfahrung, daß eine bestimmte Ideen- und Gefühlsassoziation sich an einen Ausdruck gleichsam kettet, und daß dieser wiederholt werden muß, um sie immer wieder zu vergegenwärtigen und wirkungsvoller zu gestalten.

Läßt sich nicht derselbe ästhetische Wert auch den immer wiederkehrenden gleichen Genrebildchen des Volkslieds nachweisen? Sie sind durch lange Überlieferung zu vertrauten Stimmungsbildern geworden, die ein gewisser Nimbus von erlebten und ererbten Vorstellungen umgibt und sie zum wichtigen assoziativen optischen Faktor werden läßt[1]).

2. Vorherrschaft einzelner Sinne im Empfindungsleben der Dichter.

Die Abhängigkeit zwischen Sinneseindruck und Assoziationsgehalt ist eine noch viel größere, wenn es sich um die Konkurrenz verschiedener Sinne handelt. Jeder Mensch hat einen Sinn, auf den er besonders reagiert. Man hat unter den Dichtern solche mit mehr okularem Gedächtnis nachgewiesen — dazu gehört die größte Anzahl der Dichter — und andere mit mehr akustischem Sinn, z. B. Milton, Coleridge, James Thomson, der ältere, Dickens[2]), das überfeine Gehör der Romantiker, das besonders empfänglich für Stille ist. Einige erkennen eine suggestive Gewalt den Düften zu:

Schon Rousseau erklärt:

L'odorat est le sens de l'imagination. (A. Dalleggio, Beiträge z. Psychol. J. J. Rousseaus [Diss. Jena 1902], p. 23.)

Dasselbe empfindet Tennyson:

The smell of violets, hidden in the green
... Tour'd back into my empty soul and frame
The times when I remember to have been
Joyful. (Dream of Fair Women, Poems I p. 217.)

---

[1]) Vgl. D. J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. Prag. Stud. 10; 1908.

[2]) Vgl. Peillaube, Les Images (Bibl. de Phil. Exp. IX, Paris 1910), p. 29.

Oder

Who can tell
Why to smell
The violet, recalls the dewy prime
Of youth and buried time?
(Suppressed Song 4—S.)

Dieselbe Duftreminiszenz kennt auch Wilde:

... wondering what there was ... in violets that woke the memory of dead romances. (Dorian Gray [Tauchnitz], p. 173.)

Ganz besonders scheint aber Edgar Allan Poe der Macht dieses osmatischen Sinnes zu unterliegen:

I believe that odors have an altogether peculiar force, in affecting us through association; a force differing essentially from that of objects adressing the touch, the taste, the sight, or the hearing. (Marginalia p. 31.)

E. A. Poe, *A Tale of the ragged mountains* (Vol. V p. 167):

... in the faint odors that came from the forest — there came a whole universe of suggestion — a gay and motley train of rhapsodical and immethodical thought.

Zu der ersten Fassung von *Tamerlane* (vol. VII p. 131):

The hallow'd memory of those years
Comes o'er me in these lonely hours,
And, with sweet loveliness, appears
As perfume of strange summer flowers.

Wie schwer ist es aber nun für den Dichter, uns Sinneseindrücke zu vermitteln, uns sein spezifisches Sinnesleben zu erschließen und zugleich unsern stärkst empfindenden Sinn zu erraten. Je sensitiver der Dichter ist, desto feiner reagiert er auf die leisesten Eindrücke der Außenwelt. Wir aber sind blasiert, wir kennen kein spontanes Empfinden, kein tiefes Einfühlen. Die Formensprache für Sinneseindrücke ist auch abgenutzt, verblaßt und ohne jeglichen Wert als Interpretationsmittel.

b) Ästhetische Bedeutung und Verwendung der Synästhesien in der Dichtung.

In dem Suggerieren von möglichst vielen und möglichst divergierenden Sinneseindrücken liegt der ästhetische Wert der Synästhesien. Unser Staunen über diese neuen Gefühlskombinationen macht uns aufmerksam und dadurch feinfühlig auch für die subtilsten

Reize; unsere Spannkraft, jener Allseitigkeit von Sinneseindrücken folgen zu wollen, gibt uns eine fast absolute Rezeptivität.

Durch die Synästhesien verbinden die Dichter in Form von Vergleichen oder bewußtem Nebeneinanderstellen verschiedener Sinnesdata die Wirkungskraft mehrerer Sinneseindrücke zu einer Gesamtempfindung.

Dieser Sinnesuniversalismus wird der Traum der Romantik. Ihn ahnt Tieck, als er sagte: *Ich kenne nichts Schöneres als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden* (Franz Sternbalds Wanderungen II [Ausg. Minor], S. 283), und Novalis, als er rühmend erklärt: *er hörte, sah, tastete und dachte zugleich* (Die Lehrlinge von Saïs, Novalis' Schriften [Ausg. Minor], IV S. 5). E. T. A. Hoffmann schlägt vor, gleich verschiedene Genüsse zu kombinieren:

> So würde ich bei Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des *Don Juan* ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten. (Stock S. 20.)

Keats' Wunsch kann als Motto für die ganze Romantik angesehen werden: *Oh for a life of sensation rather than of thought!* (Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817). Diese Sehnsucht sah wohl nur Baudelaire ganz erfüllt, der sagen konnte: *O métamorphose mystique De tous mes sens fondus en un! (Fleurs du mal: Tout Entière* v. 6).

Durch die Synästhesien setzen die Dichter auch bewußt oder unbewußt den Empfindungsgehalt eines Sinnes in das Äquivalent eines andern Sinnesorgans um.

Je mehr Wirkungseinheiten verschiedener Sinne der Dichter durch die Synästhesien dem Bewußtseinsinhalt seines Bildes zu geben vermag, desto universeller, größer wird die Interpretationskraft sein. Je mehr ein Dichter sein speziell bevorzugtes Sinnesgebiet in seinem Vergleich zu streifen vermag, desto subjektivwahrer wird die Vorstellungsreaktion sein. Höchstmögliche Potenz der Sinneswirkungskraft ist das Ziel der Synästhesien; in diesem Bestreben berühren sich auch die beiden Arten der Synästhesien: die Bilder und einzelnen Ausdrücke.

c) Stilformen der Synästhesien: Ganze Bilder und einzelne Ausdrücke.

Ein ästhetischer Wert wird in der Literatur meist nur den Synästhesien zuzuschreiben sein, die zu ganzen Bildern verarbeitet sind. Ein einzelner Ausdruck kann zwar ein Bild gleichsam *in nuce* geben (cf. Keats *Velvet summer song* [Endymion IV 294]), meist wird er aber nur als sprachliches Hilfsmittel zu werten sein und somit selten Neues in der Stilistik darstellen. Ich habe also in meiner Aufstellung von Synästhesien nur dann solche Ausdrücke berücksichtigt, wenn sie sich von der Alltagssprache abhoben und direkt originell oder poesiebetont schienen. Die Synästhesien in längeren Vergleichen sind also klar zu scheiden von den Synästhesien in einzelnen Ausdrücken. Verzichten wir bei den ersteren auf jede Anschaulichkeit und differenziertes bestimmtes Fühlen und lassen uns dafür zur Stimmungsintensität und zum Träumen durch die Vielheit der Sinnesimpressionen anregen, so dienen die letzeren dem direkt entgegengesetzten Streben: das Borgen der Ausdrücke aus dem Wortbereich fremder Sinnesgebiete dient zur schärferen Prägnanzierung des jeweiligen Gefühlswertes.

Wir finden die Synästhesien meist in Form von Vergleichen — lang ausgehaltene Vergleiche, — von denen oft nur die beiden Endglieder bekannt sind, und in welche Dichter wie Leser unendlich viel hineinlegen müssen. Gerade weil der Dichter eine Motivierung der Parallelität von Sinneseindrücken vermeidet und das *Tertium comparationis* oft nur in einem Ausnahmefall bedingt scheint, ja meist nur angedeutet oder gar nicht zu entdecken ist, verstehen wir, daß es dem Dichter nicht auf eine Kommensurabilität der beiden Ausdrücke ankommt, sondern daß die Erinnerungsvorstellung, die Stimmungsgewalt, die beide vermitteln, das Ausschlaggebende für ihn ist. Sind aber die Bilder, die zum Vergleich aus anderen Sinnesgebieten herangezogen werden, zu fernliegend und fremdartig, so verzichtet der Dichter sogar auf jedes Vergleichenwollen und setzt die verschiedenen Begriffskomplexe einfach einander gleich, ja einen Sinneseindruck für den andern ein.

> Thine old wild songs which in the air
> Like homeless odours floated . . .
> (Shelley, Revolt of Islam IX 3574—75.)

Hier ist der Vergleich zwischen Musik und Duft noch genau erkennbar. Alte, gleichsam wilde Lieder klingen durch die Lüfte; man weiß nicht, woher sie kommen; so sind auch die Düfte vom Wind weitergetragen, — wir kennen nicht ihren Ausgangspunkt.

Angedeutet erscheint eine gewisse Parallelität noch in:

She loves to gaze upon a crystal river —
Diaphanous because it travels slowly;
Soft is the music that would charm for ever;
The flower of sweetest smell is shy and lowly.

(Wordsworth, Not Love, Not War nor the Tumultuous Swell 11—14.)

Auch hier ist das Bindeglied zwischen dem klaren Fluß, der immer lieblichen Musik und der Blume mit süßestem Duft noch deutlich. Ihre gemeinsame Eigenschaft ist Sanftmut und Bescheidenheit.

Bei dem dritten Beispiel sind Musik und Duft für den Dichter identisch: Der Duft wird zum Echo der Musik:

... is there who 'mid these awful wilds has ...
... heard, while other worlds there charms reveal,
Soft music o'er the aërial summit steal?
While o'er the desert, answering every close,
Rich steam of sweetest perfume comes and goes.

(Wordsworth, Descript. Scetches 340, 342—345.)

Die kürzeren, weniger als poetisches Stilmittel zu bewertenden Synästhesien wurzeln meist in einem Adjektiv, z. B. *smoothest silence* (Keats Hyperion I 206), oder einem Verbbegriff, *Listening eyes* (Tennyson, Gareth and Lynette, p. 38), am seltensten in einem Substantiv, *eye-music* (Wordsworth, Airy-Force Valley 14). Oft werden ganze Wendungen mehr sprachlich als poetisch anzusehen sein, z. B. *Laone's voice was felt* (Shelley, Revolt of Islam V 2180). Und habe ich deshalb in meiner Statistik der Synästhesien prinzipiell eine Trennung der beiden Synästhesiearten vermieden, und nur bei dem markanten Vorwiegen der mehr sprachlichen Synästhesien bei einzelnen Dichtern konnte ich auf die ganz verschiedene Wirkungskraft verweisen.

Theoretisch muß versucht werden, jegliche Beseelung (Anthropomorphismus) aus dem Gebiete der Synästhesien auszuschalten. Die Tongebung der Pflanzen z. B. kann nicht als Synästhesie gefaßt werden, wenn wir in ihnen lebende Wesen sehen. Der optische Eindruck der Pflanze muß vermöge einer

eigenartigen Sinnesübertragung auf unsere Gehörsnerven wirken; die optische Vorstellung muß in eine akustische gleichsam umgesetzt werden, — erst dann sind wir berechtigt, von Synästhesien zu reden. Eine wirkliche Synästhesie gibt uns z. B. Mrs. Hemans:

By what strange spell
Is it, that ever, when I gaze on flowers,
I dream of music? Something in their hues
All melting into colour'd harmonies,
Wafts a swift thought of interwoven chords,
Of blended singing-tones, that swell and die ...
(Flowers and Music in a Room of Sickness, vol. VII p. 137.)

Dagegen nicht im eigentlichen Sinn Wordsworth:

... flowers ...
With all their fragrance, all their glistening,
Call to the heart for inward listening.
(The Triad 204—6.)

Das Personifizieren der Naturwerte ist nicht romantisches Eigentum, sondern reicht in den Anfang aller Dichtung und Sage zurück. Die Scheidung ist ungeheuer schwer, weil bei vielen Dichtern, z. B. Francis Thompson, die Synästhesien letzten Endes doch hart an die Grenze einer Personifikation streifen.

I. Kapitel.

Das Aufkommen der Synästhesien in der Sprache der Dichtung.

A. Erstes Auftreten der Synästhesien in den romantischen Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs.

Die vergleichende Betrachtung der Synästhesien in den Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs zeigt uns,

daß wir überall, wenn nicht die Entdeckung, so zweifellos die bewußte Einführung und Verwertung dieses wirksamen Stilmittels der Romantik verdanken. So erklärt es sich auch, warum die Synästhesien relativ am frühesten in Deutschland auftreten: die romantische Richtung des 19. Jahrhunderts begann in Deutschland. Wir finden die Synästhesien schon bei Heinse, dem Vorläufer der Romantik, weiter hauptsächlich bei Tieck, dann bei Wackenroder, Jean Paul, Clemens Brentano, Arnim, Görres, Eichendorff, vor allem bei E. T. A. Hoffmann sowie bei Heine, Stifter, den deutschen Musikern und andern mehr.

Die Synästhesien sind am spätesten in Frankreich zu entdecken, wo sie einigermaßen konsequent erst bei Victor Hugo auftreten; ihre wirkliche Bedeutung erreichen sie erst in der französischen Symbolistik.

In England nehmen die Synästhesien zeitlich eine Mittelstellung ein. Vereinzelte Synästhesien aus dem 16. Jahrhundert und bei Ossian abgerechnet, sind erst seit Wordsworth Synästhesien zu konstatieren. Wordsworth kommt — so erstaunlich dies auch klingen mag — meines Wissens das Verdienst zu, die erste Synästhesie in der englischen Romantik gebraucht zu haben; freilich läßt sich diese Synästhesie aus den Jahren 1791/92, gedruckt 1793, ziemlich einwandfrei auf rein literarische Entlehnung zurückführen.

B. Ursachen des Aufkommens der Synästhesien in den Literaturen.

I. Die romantische Richtung als Grundbedingung für die Synästhesien.

Das Erscheinen der Synästhesien in den Literaturen der drei Völker kann kein zufälliges Ergebnis sein, sondern muß eng zusammenhängen mit der Wesensart der Romantik. Nachdem im 18. Jahrhundert von der klassizistischen Schule fast überall das Sinnesleben vernachlässigt, ja auch direkt unterdrückt worden war und jedenfalls stets hinter dem gegenständlichen oder geistigen Dichtungsinhalt zurücktreten mußte, kam eine Reaktion mit der Romantik. Brunetière nennt die Romantik direkt *École de Sensation.*

1. Betonung des individuellen Sinneslebens.

Die Romantik erstrebt das starke Geltendmachen und Vorherrschen des individuellen Sinneslebens. Wie der sensitive Mensch die umgebende Natur mit allen Fasern seines Seins ständig fühlt und nicht einen Sinneseindruck einzeln, sondern mehrere gleichzeitig erfaßt, so will die Romantik Sinneseindrücke konzentrieren und potenzieren.

2. Beachtung neuer Sinneseindrücke.

Wir haben die Bedeutung erkannt, die die Sinnesreize für das Empfindungsleben und die Stimmungshypnose darstellen Diesen Wert hat die Romantik voll ausgenützt. Die Romantiker suchten überall nach Sinneserlebnissen und begründeten dadurch ganz neue Gefühlswerte. Wordsworth hat das Verständnis für das Stille in allen Natureindrücken entdeckt, das Byron durch das Einfühlen in die Einsamkeit der großen Welten verstärkte und Rossetti durch engste Abgeschlossenheit verinnerlichte; Coleridge hat den Blick gewonnen für alle außergewöhnlichen wunderbaren Sinneseindrücke, besonders in Farbenschattierungen und Tonreizen, die später Poe bis zum Grausig-Furchtbaren steigerte; Shelley fand seltene Gefühlswerte im Duft; Keats verfeinerte den gustativen Sinn bis zum geistigen Genießen; Tennyson erreichte die gegenständliche Anschaulichkeit durch seinen Blick für das Charakteristische in Natur und Menschen —: fast jeder Romantiker trug seinen kleinen Stein zum komplizierten Gefühlsmosaik der Romantik bei. Doch damit begnügte sich die Romantik noch nicht. Ihr Suchen ging nach Erschließung neuer, übersinnlicher Gefühlssphären. Sie bedurfte dafür gleichsam eines neuen Sinnes: »Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle ... Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare ...« (Novalis [Ausg. Minor], II S. 298, 299.)

Es ist dies ein Programm für die neue Dichtung, wie es sich umfassender, anspruchsvoller nicht aufstellen läßt, ein Traum der Unmöglichkeit. Und doch vermochte am Ziel des Werdegangs dieser neuen Dichtung ein Vertreter des extremsten Symbolismus, Rimbaud, zu frohlocken: *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable ...* (Fleischer p. 68.)

3. Ausdrucksgebung für diese neuen Sinneseindrücke.

Wie gelang der romantischen Dichtung die Darstellung von solchen Wahrnehmungsinhalten, die das Wirkungsgebiet mehrerer Künste, insbesondere der Musik und Malerei, umfassen, die eine Zusammenschließung aller Sinneskräfte erfordern und die Ahnung des Übersinnlichen voraussetzen?

Wo sich im 18. Jahrhundert Versuche zur Vermittlung eines mehr differenzierten oder gar transzendenten Empfindungslebens gezeigt hatten, da war die poetische Wirkungskraft meist an der konventionellen Ausdrucksgebung gescheitert oder wurde zum mindesten herabgedrückt durch die analytisch-objektive Darstellungsweise. Das 18. Jahrhundert verstand nicht jenes subtile Erregen vom einzelnen Sinneseindruck, noch weniger von mehreren gleichzeitig.

Die Romantik lernte aber durch die Synästhesien Sinneseindrücke zu suggerieren, die sie neu entdeckt, ja gleichsam sich selbst erst geschaffen hatte und konnte mit den Synästhesien dieselben steigern bis zur Extase, sammeln bis zu einem mystischen Allgefühl. Die Suggestion ist das Ideal der Romantik. Sie wird zur Losung in allen drei Literaturen.

Tieck:

In wenigen Akzenten das Gefühl gleichsam mehr anklingen als aussprechen. (Petrich S. 108 Anm.)

Novalis:

Der mystische Ausdruck ist ein Gedankenreiz mehr. (Ausg. Minor II S. 146.)

Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich. (Ausg. Minor II S. 237.)

Meredith:

The art of the pen is to rouse inward vision. (H. Jackson, The Eighteen Nineties, London 1913, S. 174.)

Oscar Wilde:

It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful. (Dorian Gray, zit. Turquet Milnes, The Influence of Baudelaire [London 1913], S. 244.)

Musset:

Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit: c'est au lecteur à supplier le reste selon ses idées, sa force, ses goûts. (Combarieu p. 162.)

Mallarmée:

Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu, le suggérer, voilà le rêve. (Fleischer p. 15.)

Die Synästhesien besitzen nun diese Suggestivkraft, wie sie sich nicht mehr überbieten läßt. Mit ihnen erreicht der Dichter, was Gautier nach Baudelaire *le don de correspondance* nennt, »pour employer le même idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le voyant peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poëte est doué de cette qualité plus ou moins développée, qui est l'essence même de son art.« (Einleitg. zu Fleurs du Mal [Œuvres Compl.], I p. 31.)

Es wäre meines Erachtens aber verfehlt, wollte man für die Entstehung der Synästhesien nun lediglich die allgemeinliterarische Zeitrichtung verantwortlich machen; es muß sich eine ganz bestimmte Anregung zu diesen plötzlich einsetzenden Sinnesverknüpfungen nachweisen lassen, — der Begriff der Synästhesien als solcher mußte entdeckt werden.

II. Das Castelsche Farbenklavier als besondere Anregung der Synästhesien.

Ich möchte hier die Aufmerksamkeit lenken auf einen pseudo-wissenschaftlichen Versuch der praktischen Verwertung von Sinnesverbindungen, der die Gemüter in Frankreich, Deutschland und England ein ganzes Jahrhundert lang aufs äußerste erregte und nachweislich sowohl in Frankreich als auch in England als Motivierung der Synästhesien in der Kunstsprache verwendet wurde. Es handelt sich um Pater Castels Farbenklavier.

1. Die Erfindung des Farbenklaviers.

Ich resumiere hier kurz die Entstehungsgeschichte des Farbenklaviers, so wie sie Babbit gibt. Im *Mercure* November 1725 hatte Castel seine Theorie des Farbenklaviers beschrieben und sie dann am 21. Dezember 1734 in einem Modell ausgeführt[1]). Den Kern seiner Idee entnahm er einer Abhandlung eines deutschen Jesuiten: *Musurgia* von Kircher (1602—80), der glaubte, daß bei einem Konzert durch die Vibration die Luft angefüllt sein müßte mit sich vermischenden Farben. Castel muß auch, wie später Erasmus Darwin nachgewiesen hat, auf

[1]) Vgl. auch Notes and Queries II (1862), p. 178, 79.

Newton fußen, der eine Kongruenz zwischen Farben und Tönen erkannt hatte und die Breite der Farbenstreifen im Regenbogen den Tonleiterintervallen gleichgesetzt und seine Siebenfarben-Einteilung nach Analogie der Tonleiter aufgestellt hatte. Die Farben der Töne will nun Castel in die Wirklichkeit umsetzen durch Farbenharmonien, die den Tonharmonien genau entsprechen, so daß, wenn sein Klavier gespielt würde, statt der Töne die ihnen korrespondierenden Farben erschienen, z. B. *grün = re, natural, rural, sprightly, rot = sol, a warlike note, bloody, angry, terrible; blau = do, noble, majestic, divine.* Castel glaubt:

> The deaf in this way will be able to see the music of the ears, the blind to hear the music of the eyes, and those who have eyes as well as ears will enjoy each kind of music better by enjoying both. (Babbit p. 55.)

Babbit referiert dann weiter (p. 56—57):

> Castel would like to give more permanency to his colour concerts, to arrive, as he says, at a still easier means of "painting music and sounds", and he proceeds to work out a scheme for what he calls "musical and harmonic tapestries". Can you imagine, he asks, what a room will be, the walls of which are hung with rigadoons and minuets, with sarabands and passacaglias, with cantatas and sonatas, and even, if you please, with a very complete representation of all the music of an opera, . . . dumb music, but a music all the more effective in that it will steal its way into the heart with less noise and tumult.

2. Zeiturteile über das Farbenklavier und Reminiszenzen an dasselbe.

Betrachten wir nun das Farbenklavier im Spiegel des damaligen Zeiturteils. Das Farbenklavier galt als eine Entdeckung, zu der man Stellung nehmen mußte, und wenn es auch meist, selbst von der Romantik, in seiner praktischen Ausführung abgelehnt wurde — der Grundgedanke, auf dem es sich aufbaute, fand weitgehendstes Verständnis.

Ich betrachte zuerst die Aufnahme, die das Farbenklavier in seiner Heimat fand. Rousseau ist wenig eingenommen für Castels Erfindung:

> J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs; c'était bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, et celui des sons dans leur succession . . . chaque sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace. Multiplier les sons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'est changer leur économie, c'est mettre l'œil à la place de

l'oreille, et l'oreille à la place de l'œil. (Essai sur l'origine des Langues, Chap. 16, édit. Musset Pathay [Paris 1824], II p. 482, 483.)

Voltaire spottet sogar über das Farbenklavier (vgl. Anmerkung zu Diderots Œuvres, édit. Assézat, vol. I p. 357 Anm.). Sein Urteil über Pater Castel klingt sehr geringschätzig:

Le Père Castel a peu de méthode dans l'esprit; c'est le rebours de l'esprit de ce siècle. (Lettre à Mr. Thieriot, 7. Aug. 1738.)

Diderot hingegen scheint ein begeisterter Anhänger des Farbenklaviers zu sein: *Il voyait là une idée* et y est revenu à plusieurs reprises avec complaisance, notamment dans l'Encyclopédie. (Œuvr. complètes [édit. Assézat], vol. I p. 357 Anm.)

Vous connaissez, au moins de réputation, une machine singulière,« schreibt er im *Lettre sur les sourds et muets*, sur laquelle l'inventeur se proposait d'exécuter des sonates de couleurs. J'imaginai que s'il y avait un être au monde qui dût prendre quelque plaisir à de la musique oculaire, et qui pût en juger sans prévention, c'était un sourd et muet de naissance. Je conduisis donc le mien Rue St. Jacques, dans la maison où l'on montre l'homme et la machine aux couleurs. Ah, Monsieur, vous ne devinerez jamais l'impression que ces deux êtres firent sur lui, et moins encore les pensées qui lui vinrent ... devinez ce qu'il conjectura sur cette machine ingénieuse que peu de gens ont vue, dont plusieurs ont parlé et dont l'invention ferait bien de l'honneur à la plupart de ceux qui en ont parlé avec dédain. (Vol. I p. 356—357.)

Madame de Staëls Urteil in *L'Allemagne* III Chap. 10 ist später interessant durch ihren Rückschluß von der Berechtigung des Farbenklaviers auf die Berechtigung der Synästhesien in der Kunstsprache:

Un savant a voulu faire un clavecin pour les yeux qui pût imiter par l'harmonie des couleurs le plaisir que cause la musique. Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parceque les émotions que nous éprouvons nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences.

Wir werden sehen, wie dieser Ausspruch Madame de Staëls Byron indirekt zu seiner Musiksynästhesie in *Bride of Abydos* angeregt hat.

In Deutschland beschäftigte man sich ganz besonders eingehend mit der Idee des Farbenklaviers. Herder erwähnt das Farbenklavier verschiedentlich; ihm ist die Theorie des Ton- und Farbenvergleichs durchaus verständlich — die praktische Ausführung in Gestalt eines Farbenklaviers sagt ihm jedoch nicht zu:

Warum sollte man nun die Farbenleiter nicht mit der Tonleiter vergleichen? Die Verhältnisse mit ihren feinen Übergängen stehen da, beide einander ähnlich, für die verschiedensten Sinne, Auge und Ohr, gleichmäßig geordnet. (Werke [Ausg. Suphan], XXIV S. 436.)

Bei allen Vergleichungen der Töne und Farben muß jeden Überlegenden ein Farbenklavier völliger Mißbrauch dünken. (S. 440.)

Er setzt nun die Gründe auseinander, z. B.:

Licht und Farben sprechen durchs Auge für unseren Verstand, zeichnend und zierend; Töne reden dem Herzen und Gefühl. Jene ungleich schneller, auf einmal aber eine Welt darbietend, so daß diese bleibe . . . Umkehren hieße es die Natur, wenn man die Folge zur bleibenden Gegenwart, diese zur hinschwindenden Folge . . . machen wollte.

Weiter sagt er:

Die Tanzkunst der Alten ist nichts als ihre sichtbar gemachte Musik . . . Wer wollte an ein Farbenklavier denken: da sie lebendige Musik und noch mehr ein vereinter Ausdruck aller Künste des Schönen ist. (Bd. IV S. 120, 121.)

Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist.

A. Es ist doch nicht etwa P. Castels Farben- oder ein Bilderklavier, was in uns gerührt wird?

B. Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüts, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern. Das hieße Töne malen. (Bd. XXII S. 68.)

Goethe als leidenschaftlicher Gegner Newtons konnte das Farbenklavier nicht anerkennen. Er betrachtete es aber durchaus als ernste Erfindung und nicht als bloße Spielerei:

Sein (Castels) größtes Unglück ist, daß er . . . die Farbe mit dem Ton vergleichen will, zwar auf einem andern Wege als Newton und Mairan, welcher wie Newton das Spektrum gemessen und die gefundenen Maße dann auf die Molltonleiter angewendet hat[1]), aber auch nicht glücklicher. Auch ihm hilft es nichts, daß er eine Art von Ahnung von der sog. Sparsamkeit der Natur hat, von jener geheimnisvollen Urkraft, die mit Wenigem viel und dem Einfachsten das Mannigfaltigste leistet. Er sucht es noch wie seine Vorgänger in dem, was man Analogie heißt, wodurch aber nichts gewonnen werden kann, als daß man ein paar sich ähnelnde empirische Erscheinungen einander an die Seite setzt und sich verwundert, wenn sie sich vergleichen und zugleich nicht vergleichen lassen.

Sein Farbenklavier, das auf eine solche Übereinstimmung gebaut werden sollte, und woran er sein ganzes Leben hin und her versuchte, konnte freilich nicht zustande kommen, und doch ward die Möglichkeit und Ausführbarkeit eines solchen Farbenklaviers immer einmal wieder zur Sprache gebracht, und neue mißglückte Unternehmungen sind den alten gefolgt. (Gesch. der Farbenlehre, Werke [Ausg. Hempel], XXXVI S. 329.)

---

[1]) Vgl. Farbenlehre (Ausg. Hempel), S. 318.

Heinse besitzt scheinbar wenig Verständnis für das Farbenklavier (vgl. Jessen S. 100). Er verwirft selbst die Analogie von Ton und Farbe. Dies erstaunt uns, da seine ganze Kunstterminologie gerade aus solchen Vergleichen besteht, ja er sie erst einführte und begünstigte und wir nur bei ihm auch solche paradoxe Gleichstellung von Ton und Farbe antreffen wie in folgendem Zitat:

Die Seele zitterte mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter Triller. (Steinert S. 15).

Tieck bringt dem Grundsatz, auf dem das Farbenklavier aufgebaut ist, volles Verständnis entgegen; die Ausführung aber erregt seinen Widerspruch:

Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat auch jedes Instrument einen einzigen, ganz eigentümlichen Ton, der es am meisten und besten ausdrückt. Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen und zu glauben, daß das kindische Spielwerk nur irgendeine angenehme Wirkung hervorbringen könne, gleich den mannigfaltigen Tönen eines Instrumentes. Es konnte nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben würden; denn der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen. (Phantasien über die Kunst. Die Töne [Ausg. Hempel], I S. 272.)

Novalis beweist seine Sympatie für die Erfindung des Farbenklaviers mit folgender seltsamer Gedankengebung:

'Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise, wie die Kehle durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein? (Ausg. Minor II S. 238, 39.)

August Wilhelm Schlegel hält die Erfindung eines sogenannten Farbenklaviers für abgeschmackt, aber auch ihm liegt der Gedanke einer Ton- und Farbenverknüpfung nahe:

Die Bilder der großen Komponisten sind die eigentlichen Farbenkonzerte und Symphonien.

... und nur der Feuerwerker könne ein sukzessives Farbenkonzert geben. (Sulger-Gebing S. 99.)

E. T. A. Hoffmann hält Ton und Farbe theoretisch für identisch. Die praktische Nutzanwendung aber im Farbenklavier scheint ihm unsinnig:

Der Ton ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe ... denkt euch ... wie bald es euch ermüden, oder was für einen momentanen Sinnenkitzel es von Haus aus erregen würde, die schönsten Farben ohne Gestaltung zu schauen? Denkt an das läppische Farben-

klavier des Paters Castel! — Und nun ist's ebenso in der Musik. Der Ton wird nur dann erst tief unser Gemüt ergreifen, wenn er sich zur Melodie oder Harmonie, kurz, eben zur Musik, gestaltet. (Werke [Ausg. Hesse], Bd. XV S. 172.)

In England kenne ich bisher nur die Betrachtung von Erasmus Darwin über das Farbenklavier. Seine Ausführungen finden sich im *Interlude* zu Canto III der *Loves of the Plants*, dem zweiten Teil zu seinem großen Gedicht *The Botanic Garden* und wörtlich wiederholt noch einmal in einer *Additional Note* des *Temple of Nature*, die den bezeichnenden Titel *Melody of Colours* führt. (S. 88—89 [London 1803].)

Sir Isaac Newton has observed, that the breadths of the seven primary colours in the sun's image refracted by a prism, are proportioned to the seven musical notes of the gamut, or to the intervals of the eight sounds contained in an octave ... From this curious coincidence, it has been proposed to produce a luminous music, consisting of successions or combinations of colours, analogous to a tune in respect to the proportions above mentioned ... and thus produce at the same time visible and audible music in unison with each other.

The execution of this idea is said to have been attempted by Father Caffel (Castel), without much success.

... and as there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may be so called; he argues, that the same law must govern the sensations of both. In this circumstance, therefore, consists the sisterhood of Music and Painting; and hence they claim a right to borrow metaphors from each other; musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

Thus it is not quite so absurd, as was imagined, when the blind man asked if the colour scarlet was like the sound of a trumpet ...

Diese Ausführungen Erasmus Darwins sind interessant, weil sie lange vor Madame de Staël aus der praktischen Gestaltung des Farbenklaviers den Beweis der Berechtigung für die Synästhesien der Kunstsprache ableiten.

Neben diesen theoretischen Abhandlungen über das Farbenklavier begegnen uns in der Sprache der verschiedenen Literaturen noch direkte Anklänge an dasselbe. Ich habe die Ausdrücke schon erwähnt und stelle nur noch einmal die in der englischen Literatur zusammen.

Crabb Robinson zitiert 1804 in seinen Memoiren (vol. I p. 179) den eigenartigen Titel eines Werkes über Architektur *the Music of the Eye*, der bestimmt eine Kennntnis von Castels Farbenklavier und seiner Theorie der *Music of*

the Eyes verrät. Wordsworths Synästhesieausdruck *eye-music* in *Airey-Force Valley* 14 — 1842 gedruckt — beweist eine weitere Verbreitung für dies *nonce-word*.

Erasmus Darwins Titel *Melody of Colours*, durch Castels Farbenklavier beeinflußt, kehrt dann bei Swinburne immer wieder und wird ein Lieblingsausdruck mit allen möglichen Variationen bei ihm. Bei Ruskin findet sich derselbe Begriff: *Turner's pictures are studied melodies of exquisite colour* (Arrows of Chace I 23). Auch Swinburnes *Colours musical* (Two Dreams vol. I p. 254) erinnert an Darwin-Castel.

3. Der Mißerfolg einer praktischen Realisierung von Sinneskompositionen im Farbenklavier.

Die Versuche der Konstruktion von Farbenklavieren gehen noch lange weiter; zudem werden weitere Sinnesverknüpfungen praktisch erprobt und ausgeführt. Castel selbst trachtet, ein *clavecin des odeurs* für Duftkonzerte zu erfinden. In London wurde 1861 eine Soirée veranstaltet, wo Düfte den Tönen von sechs Oktaven entsprechen sollten, eine Theorie, die in einem Buch *The Art of Parfumery* by S. Piesse dargelegt wurde [1]). Noch bis in unsere Zeit reichen diese Realisierungsversuche für Sinneskompositionen. Babbit erwähnt als moderne Errungenschaft den Versuch, eine Schule für *l'Audition colorée* in Paris zu gründen; weiter wurde eine Ausstellung von farbigen Zeichnungen in Boston erstrebt zur Bildgebung von Schumanns und Beethovens Musik. Babbit nennt auch das Kuriosum eines *first experimental perfume concert* in New York, 1902, im Carnegie-Lyceum, *a trip to Japan in 16 minutes, conveyed to the audience by a series of odors* zur Feststellung einer Identitat von optischen Vorstellungen bei Duftreaktionen in verschiedenen Individuen.

Auch Millet beschreibt einen analogen Versuch p. l.:

Am 11. Dezember 1891 wurde im Théâtre d'Art das Hohelied Salomos dargestellt und mit allen Sinnesmitteln den Menschen eindringlich gestaltet. Man summierte dazu sowohl optische wie akustische als auch osmatische Reize:

> Première devise: orchestration du Verbe en I, luminé de l'O; orchestration de la musique: en ré; de la couleur: en orangé clair; du parfum: en violette blanche.

[1]) Notes and Queries II (1862), p. 36.

Millet gibt die Erläuterung dazu: die Vokale I und O herrschen im Rezitativ vor, die Symphonie ist in re, die farbigen Dekorationen sind hell-orange, und die Luft im Saal ist durchzogen von Veilchenduft: Abschattierungen, und Verschmelzungen der einzelnen Reize ergeben die Stimmung.

Loïe Fuller wollte am 5. Februar 1908 eine *Lichtorchestration in Farben* im Tanz verwirklichen. Der Versuch blieb unausführbar. (Fleischer S. 69.)

Auch die Geschmackskonzerte, die Huysmans Held *Des Esseintes* sich im Roman *A Rebours* mit verschiedenen Likören leistet, entbehren vielleicht nicht eine realen Hintergrunds.

Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à bouche . . . Les tiroirs étiquetés "flûte, cor, voix céleste" étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille. Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, p. ex., à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisethe, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; usw.

Il pensait aussi que l'assimilation pouvait s'étendre, que des quatuors d'instruments à cordes pouvaient fonctionner sous la voûte palatine avec le violon représentant la vieille eau-de-vie . . ., avec l'alto simulé par le rhum usw.

Ces principes une fois admis, il était parvenu, grâce à d'érudites expériences, à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre, dans sa bouche, des solis de menthe usw.

Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur, pas à pas . . . (A Rebours [Paris 1910], p. 62—64.)

Ähnlich gelingt es ihm, mit osmatischen Eindrücken optische hervorzuzaubern. (Chap. X.)

Es ließen sich noch mehr Beispiele für die Realisierungsbestrebungen der Sinnesverbindungen geben, aber all dies Experimentieren hat keinen größeren Erfolg, als ihn das Castelsche Farbenklavier praktisch aufzuweisen hatte, und grenzt in unserer Zeit an lächerliche Spielerei, die keinerlei Beachtung verdient.

4. Der Wert des Farbenklaviers für den Begriff der Synästhesien.

Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen über Wesensgleichheit von Farbe und Ton und die ästhetischen Betrach-

tungen über die Verwandtschaft der Künste, deren Theorien zu dem Experiment des Farbenklaviers geführt hatten, erhielten nun ihrerseits durch das Farbenklavier auch indirekt wieder neue Anregung und Berechtigung. Die erschöpfendste Zusammenfassung aller dieser Anschauungen gibt wohl das Werk von Johann Leonhard Hoffmann: *Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere,* Halle, 1786 erschienen, das Goethe eingehend in seiner Farbenlehre betrachtet. Hoffmann führt eine bis ins kleinste differenzierte Parallelstellung von Farbe und Ton durch; er weist zwar die Erfindung des Farbenklaviers zurück, seine Theorien übertreffen aber in ihrer Seltsamkeit diejenigen, auf die Pater Castel sich stützt, noch um ein bedeutendes: So setzt er z. B. Dunkelheit und Schatten gleich Schweigen, Licht und Halbschatten gleich Prime und Sekundstimme, die Farben sind Instrumentaltöne: Indigo = Violoncell, Ultramarin = Viole und Violine, Grün = Menschenkehle, Gold = Klarinette usw., eine bunte lavierte Zeichnung ist ein Klavierkonzert, ein impastiertes Gemälde eine Symphonie. Tiecksche Farbentöne der Instrumente, die ganze romantische Kongruenz zwischen Musik und Malerei ist vorbereitet ...[1]).

Ich sehe in dem Farbenklavier die direkte Anregung zum Gebrauch der Synästhesien in der Literatur. Wohl wurde das Farbenklavier als praktisches Ergebnis verurteilt, der Grundgedanke einer Sinnesvermischung, auf dem es aufgebaut, wurde aber durch seine Erfindung *ad oculos* demonstriert, er gewann die allgemeine Beachtung, das allgemeine Verständnis; das Farbenklavier wirkte sensationell.

Die begriffliche Verwertung der Sinnesverbindungen in Gestalt von Synästhesien wird zuerst in die Kunstsprache hineingetragen, weil für das Gebiet der Kunst das Farbenklavier die Wahrheit der Sinnesverbindungen erwiesen hatte, weil die herrschende Kunsteinheitsanschauung solche sprachliche Formulierung verlangte und die neugeschaffenen Synästhesien sich nicht weit von den Synästhesien der Umgangssprache zu entfernen brauchten.

Die Synästhesien werden weiter in die Sprache der Dich-

[1]) Vgl. für ähnliche Anschauungen in England die Literaturangaben in Notes a. Queries II (1862), p. 36, 79, 178.

tung verpflanzt, als die romantische Richtung den Boden zu solchen Sinnesvermischungen vorbereitet und empfänglich gemacht hatte. A. W. Schlegel ist nun berechtigt, festzustellen: *Es gibt nur einen Sinn, und in dem einen liegen alle* . . . (Thummerer S. 1), und Novalis: *Alle Sinne sind am Ende nur Ein Sinn* (Heinrich von Ofterdingen [Ausg. Minor IV], S. 231). Der Gebrauch der Synästhesien ward nun sanktioniert.

III. Persönliche Eigenart als treibendes Element in der Synästhesiewahl in England.

1. Grad der Subjektivität im Synästhesiegebrauch.

Bei den englischen Dichtern scheinen die Anwendungsformen der Synästhesien persönliches Eigentum zu sein. Und doch sind so manche Anzeichen vorhanden, daß auch bei ihnen die Sinneszusammenstellungen nicht jedesmal selbst durchlebt, selbst erprobt sind, und daß die Entdeckung der Möglichkeit von Sinnesverknüpfungen nicht vollkommen autochthon ist. Auffallend ist nämlich eine gewisse Inkongruenz, gerade bei den am ursprünglichsten scheinenden Dichtern, zwischen den Synästhesien ihrer Dichtung und solchen, denen wir in Tagebüchern oder Briefen begegnen; bei Byron und Shelley finden sich sogenannte Lieblingssynästhesien erst in der Dichtung, dann in persönlichen Aufzeichnungen bekundet. Bei Coleridge, Poe, Tennyson koinzidieren die Synästhesien der Dichtung nicht mit den persönlich aufgezeichneten Betrachtungen; nur ganz selten, z. B. einmal bei Poe, kann eine persönliche Erfahrung als Voraussetzung einer Dichtungssynästhesie angesprochen werden. Dies alles weist darauf hin, daß bei den Synästhesien äußere Einwirkungen mit zu berücksichtigen sind. Bei Byron werde ich solchen Einfluß feststellen können, und es ist bemerkenswert, daß gerade bei ihm, wo die Synästhesien so durchaus seiner eigensten Wesensart zu entspringen scheinen — finden sich bei ihm doch fast nur Musiksynästhesien, die seiner Musikliebe entsprechen —, diese nicht restlos eigener Entdeckung zugeschrieben werden dürfen. Byrons Synästhesiegebrauch wird uns gleichsam als ein Musterbeispiel dienen können, um jene Synästhesie-Handhabe bei den englischen Dichtern zu verstehen. Byron hat den Synästhesiebegriff der *gefrorenen Musik* durch die deutsche Literatur gefunden, ihn mit Begeisterung aufgenommen, weil er seiner

Geistesrichtung entsprach, nach seiner Eigenart umgewandelt und ausgedehnt und dann unwillkürlich im Leben dessen Wahrheit bestätigt gefunden.

2. Synästhesien als Kriterium für die Stilart und das Sinnesleben des Dichters.

Dem Gebrauch der Synästhesien in England ist nun aber keinesfalls die Ursprünglichkeit abzusprechen, im Gegenteil: ein subjektiv arbeitender Dichter — und ich glaube, wir dürfen diese Selbständigkeit gerade dem Anfang der englischen Romantik zuerkennen — wird eben nur solche Synästhesien im Leben und in der Dichtung annehmen, die seiner Sinnesart entsprechen. Die Synästhesien können also, nur unter der Einschränkung einer äußeren Anregung ihres Grundprinzips, sehr gut als wichtiges Kriterium nicht nur für die jeweilige Dichtungsart, sondern auch für das gesamte Sinnesleben der einzelnen Dichter angesehen werden.

Ich glaube, dieses Moment ist in den bisherigen Untersuchungen über Synästhesien, außer bei E. T. A. Hoffmann, nicht genug berücksichtigt worden; man begnügte sich meist lediglich mit einer Konstatierung dieses neuen Stilmittels oder suchte bei beabsichtigtem näherem Eingehen die Synästhesien einzig als literarische Tradition zu stempeln. Dies mag in der deutschen Literatur, wo die Synästhesien so viel häufiger zu belegen sind als in der englischen, ja größtenteils zutreffen. In der englischen Literatur möchte ich aber doch eine gewisse dichterische Selbständigkeit im Gebrauch der Synästhesien herauslesen, und ich werde versuchen, die Stellung, die die Synästhesien inhaltlich und formal in der Stilistik der einzelnen Dichter einnehmen, zu beleuchten.

Die Eigenart der Metapherauswahl ist hinlänglich für die literarische Charakteranalyse ausgenützt worden. Neue Perspektiven für die Psychologie der Dichter aber müssen sich ergeben, wenn wir ihren Synästhesien nachgehen. Die bevorzugten Sinnesassoziationen werden durch die Originalität der Auffassung und die Spontaneität ihrer Verknüpfung für wahres Durchleben oder wenigstens individuelle Erinnerungsfragmente garantieren und damit einen fast absoluten Gradmesser für persönliches Sinnesleben geben können. Inwieweit literarische Mode und bewußte Entlehnung bei diesem neuen Kunstmittel

mitberücksichtigt werden müssen, läßt sich, gestützt auf eine ziemlich vollständige Übersicht der Synästhesien in der Literaturepoche und eine möglichst genaue Zusammenstellung der Synästhesien bei den einzelnen Dichtern, annähernd wohl bestimmen.

Der erste Teil meiner Arbeit erstrebt deshalb eine mehr historische Behandlung der Synästhesien, um die Aufnahme und Wiederkehr bestimmter Synästhesiemotive aufzuweisen. Der zweite Teil will durch die individuelle Betrachtung der Synästhesien bei den einzelnen Dichtern für die Charakteristik des dichterischen Schaffens und persönlichen Sinneslebens neue Anhaltspunkte gewinnen.

II. Kapitel.

Vergleichende Übersicht der Synästhesien in der deutschen, englischen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

A. Einleitung: Psychologische Gruppierung der Synästhesien.

Ich habe versucht, bei meiner Zusammenstellung der Synästhesien in den Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs psychologische Gesichtspunkte zu beachten und sie nach den Sinnesgebieten, denen sie entnommen sind, in feste Klassen zu teilen. Eine scharfe Trennung von Primär- und Sekundärempfindung war manchmal fast unmöglich, wenn auch der Assoziationsbegriff vorwiegend durch die Kühnheit

der Konzeption unbewußt herauszufühlen war. Gerade das überraschende Kombinieren von Sinnesmomenten, das Sehen von neuen Perspektiven aus, jener Hauptreiz der Synästhesien, belebt uns sonst so leicht verblassende Sinneseindrücke neu und erhält sie gefühlsbetont.

Am schwersten fällt die Unterscheidung auf akustisch-optischem und optisch-akustischem Sinnesgebiet. Widerstrebt es schon im allgemeinen den Synästhesien, feste Grenzen für bestimmte Sinnesbereiche zu beachten, so ist diese »Gütergemeinschaft« am auffallendsten bei den Eindrücken des Gesichts und Gehörs. Hier sind die Übergänge so willkürlich, so unnachgehbar, daß uns weder Ausgangspunkt noch Ziel zum Bewußtsein kommen und wir wirklich versucht sind hier ein allgemeines Sinnesbereich anzunehmen. Und doch war es mir von Wert, trotz scheinbaren Schematisierens und willkürlichen Scheidens eine Gruppierung zu erstreben. Nur so läßt sich erkennen, daß die Durchkreuzung zwischen optischen und akustischen Impulsen unverhältnismäßig jede andere übertrifft. Ob nun mehr die optischen oder die akustischen Affekte der Assoziationstätigkeit unterliegen, möchte ich, trotz auffallender Überzahl von Synästhesien für akustische Reize in meiner Statistik aller drei Literaturen, nicht absolut entscheiden und wage deshalb auch nicht, Stellung zu nehmen gegen die erstmals von Petrich aufgestellte vielfach angegriffene Theorie: daß die Übertragung von optischen Empfindungen in akustische das Häufigere darstellt. Jedenfalls ist es sicher, daß in unser aller Leben und naturgemäß auch im Spiegel der Dichtung die optischen Momente so sehr in den Vordergrund treten, daß die akustischen meist darüber vernachlässigt werden. Trotzdem gibt es nur wenige Menschen, die abgestumpft sind gegen akustische, besonders musikalische Impressionen. Es ist zu verstehen, daß die Synästhesien eine willkommene Ausdrucksgebung sind für diese stark empfundenen, andern schwer mitzuteilenden Sinneseindrücke.

Obwohl die Sprache dem osmatischen und gustativen Sinne gegenüber vielleicht am ärmsten an Ausdrucksnuancen ist, werden osmatische Sinnesqualitäten selten durch Analogien zum Ausdruck gebracht, und für gustative Reize finde ich ganz vereinzelte Synästhesien bezeugt; nur die konventionelle, wenig nuancierte Umsetzung in gustative Sinnes-

begriffe findet sich. Für osmatische Empfindungsdifferenzen besitzen die wenigsten Menschen wohl genug Reaktionsfähigkeit, und Geschmacksunterscheidungen mögen der Wiedergabe in der Poesie im allgemeinen widerstreben.

Etwas anders verhält es sich mit dem sensorischen Sinn. Hier ist die Sprache besonders reich an Differenzierungen, so reich, daß vom Tastsinn aus die Übertragungen auf andere Sinne ausgehen. Diese Begriffe sind aber so durchaus zum Kontingent unserer Sprache geworden, daß hier die Synästhesie überhaupt nicht mehr empfunden wird: *durchdringend, ergreifend, hart, weich, schwer, leicht, scharf, spitz, stumpf, sanft, rauh, glatt, kalt, warm*, auch *pikant*, und das nur vom Sprachkenner als sensorische Entlehnung erkannte *bitter*, — sie alle werden fast unterschiedslos für unser ganzes Sinnesleben gebraucht: *durchdringender Ton, hartes Rot, schwerer Duft, stumpfer Geschmack* usw. Direkte Bilder aus dem sensorischen Sinnesbereich entnommen finden sich kaum — vielleicht sind sie auch durch ihre enge Verwandtschaft mit dem optischen Sinn nicht herauszukennen.

B. Die zweigliedrigen Synästhesien.

Wir wollen die Bilder, die den Synästhesien zugrunde liegen, nun in schnellem, buntem Wechsel an uns vorüberziehen lassen.

Es war mir nur zwischen den akustischen und optischen Synästhesien möglich, weil umfassend an Zahl und wechselreich in ihren Abschattierungen, bestimmte Einzelmotive zu erkennen, die sich in eigenartiger Weise fast alle in den Literaturen von Frankreich und Deutschland wiederholen.

I. Einförmigkeit der akustischen Begriffe in den Synästhesien.

a) Die Töne in den Synästhesien.

Die Töne repräsentieren in den Synästhesien fast immer einen festen Begriff und stehen ganz allgemein für Musik und Sang, übertragen für Stimme und Wort, und schließlich für Lachen und Seufzer. Es werden also meist harmonische Töne, weniger Naturlaute, d. h. Geräusche, in die Synästhesien hineingezogen. Am öftesten berücksichtigt Wordsworth das Tönen in der Natur; am eigenartigsten ist eine Synästhesie hier

bei Poe. Es handelt sich selten um die gewaltigen unbegrenzten Naturtöne, das Brausen des Meeres, das Toben des Sturmes, den Donner und Wolkenbruch — dies alles scheint sich nicht für die Umsetzung in Synästhesien zu eignen —, wie wir ja überhaupt feststellen müssen, daß die eigentlichen Synästhesien meist nicht der Ausdruck sind für überwältigende Sensationen, sondern vielmehr für unbestimmte, verschwommene, schwer faßbare Empfindungen. So finden wir auffallend viel Synästhesien in England für das mehr Negative von Eindrücken: das Dunkel, die Stille, das Leise verwendet. Mit dem Begriff der Stille trieb die englische Romantik großen Kult, konnte aber dies ihr spezielles Genießen schwer der Umwelt mitteilen. Meist wird durch Kontrastwirkungen: Begleiterscheinung einzelner Töne (1)[1]) oder durch das plötzliche Verstummen von Tönen (2) die Stille vom gegensätzlichen Hintergrund abgehoben und zu unserm Bewußtsein gebracht. Ein romantischer Glaube faßt das Schweigen als echoartiges Nachträumen von Musik auf (3). Am häufigsten wird aber die absolute Ruhe in einen Begriff gebracht, der durch das Paradoxe auffällt und so die Stille wirksam für uns werden läßt: ein Oxymoron bezweckt die Affirmation der Stille (4). Stille ist so intensiv, daß sie direkt auf unsere Gehörsnerven wirkt (5). In diese Klassen gehören die Synästhesien, die die Stille direkt sehen, fühlen oder kosten lassen.

b) Die Stille in den Synästhesien.

Ich will hier die hauptsächlichsten Synästhesien, die als Ausdruck der Stille in Betracht kommen, überblicken. Besonders gern werden der Stille Farbenattribute beigelegt, die sich aber meist auf eine ausgeschaltete appositionelle Bestimmung beziehen sollen, und deshalb sind solche akustisch-optischen Zusammenstellungen nicht direkt als Synästhesien zu rechnen. *The green silence of the main* (Revolt of Islam VII 2913) oder *crystal silence of the air* (Ode to Naples 20) bei Shelley entspricht durchaus dem allgemeinen Gebrauch, während *crystal calm* (Alastor 408) der Hinzusetzung von *stream* bedarf; ähnlich verlangen *the azure silence* (Ginevra 43) oder *azure calm* (Prometheus III 2, 42) oder *clear silence*

[1]) Vgl. Anmerkungen am Schluß des Kapitels.

(Revolt of Islam 1275) eine nähere Apposition. Dasselbe gilt für Keats' *pale and silver silence* (Hyperion II 356).

Als optischer Vorstellungsinhalt erscheint die Stille bei Wordsworth: *visible quiet* (Excursion VI 482) und *silence visible and perpetual calm* (Prelude VI 429) und bei Mrs. Browning: *a calm of God, made visible* (Isobel's Child, vol. II p. 30). Doch wirken erst die nächsten Beispiele als direkte Synästhesien: *Silence and Twilight, . . . creep hand in hand from yon obscurest glen* (Shelley, A Summer Evening Churchyard 5—6), *Silence and Twilight . . . Like vaporous shapes half seen* (Shelley, Alastor 455, 457), *Tis visible silence, still as the hourglass* (Rossetti, Silent Noon, House of Life 19, vol. I p. 186), *The ruffled silence spread again, Like water that a pebble stirs* (Rossetti, My Sister's Sleep, p. 230).

Zu einem mehr sensorischen Bewerten der Stille leiten folgende Synästhesien über:

> . . . silence came heavily again,
> Feeling about for its old couch of space
> And airy cradle. (Keats, Endymion, II 335—37.)

oder

> This moment is a statue unto Love
> Carved from a fair white silence.
> (Francis Thompson, A Narrow Vessel, vol. II p. 82.)

Absolut sensorische Synästhesien stellen die nächsten Belegstellen dar: Der sensorische Begriff *smoothest silence* bei Keats (Hyperion I 206),

dann:

> The silence round us flinging
> A slow arm of sweet compression, felt with beatings at the breast.
> (Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship 43, vol. II p. 166.)

She felt the silence thicken (Meredith, The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 59), *But mutenes whipped her skin* (The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 58),

> His silence on my cheek like breath
> I felt in subtle way.
> (Francis Thompson, A Narrow Vessel. A Girl's sin, vol. II p. 76.)

Mit einem Versuche eines gustativen Erfassens der Stille schließe ich diese Zusammenstellung: *Like a sharp strengthening wine it drank The stillness.* (Rossetti, My Sister's Sleep, p. 229.)

Da im Gegensatz zu der Einförmigkeit der akustischen Begriffe den optischen Bildern eine große Differenzierungs- und Modulationsfähigkeit eigen ist, mußte ich meine Gruppierung der akustisch-optischen Synästhesien nach ihnen einstellen.

II. Mannigfaltigkeit der optischen Begriffe in den Synästhesien.

a) Akustische und optische Synästhesien.

1. Beziehung zwischen Ton und Licht im allgemeinen.

Ein Hauptteil der Synästhesien bringt eine Lichtsymbolik der Töne. Diese Lichtwirkung der Töne ist eine Lieblingsanschauung der englischen und deutschen Literatur; in der französischen findet sie sich anscheinend nicht. Wir finden die Lichteffekte der Töne sowohl als allgemeine Lichtwirkung als auch fein abnuanciert als Sonnen-, Mond-, Sternenlicht und Flammenschein gegeben, ohne daß ein bestimmtes System dabei beachtet zu sein scheint. Weder Stärke- noch Höhengrade, noch Klangfarbe scheint im allgemeinen den Lichtvergleich zu beeinflussen. Dem sehr allgemein gehaltenen Lichtvergleich der Töne begegnen wir in der englischen Literatur schon bei Ossian angedeutet.

> ... bring the harp! the light of the song rises in Ossian's soul!
> (The War of Caros [Tauchnitz], p. 188.)

> ... the light of the song arose.
> (The War of Caros [Tauchnitz], p. 192.).

Ottokar Fischer (Über Verbindung von Farbe und Klang, Z. f. Ästh. 2, S. 512) führt jene Wechselwirkung von Ton und Licht in der deutschen Romantik auf Ossian zurück[1]). Nach seinen Beobachtungen findet sich zum erstenmal dieser ausgeführte Vergleich bei Tieck im *Rhyno,* wo es heißt:

> Die Töne versanken, wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht; sie verloschen, wie ein fernes Licht in der Sturmnacht dem Wanderer auf sumpfiger Heide erlischt.

Der Name *Rhyno,* die rhythmische Prosa, die Naturschilderungen beweisen genugsam die bewußte Nachbildung von Ossian. Hier werden, wie Fischer ausführt, die beiden Sinnesbegriffe noch auseinandergehalten. Eine gemeinsame, durchaus nicht typische Eigenschaft ergibt den Vergleichspunkt. Wie

[1]) Vergleiche die weiteren Beispiele bei Ossian unter Ton = Sonne und Ton = Dunkelheit.

schwer würde es sein, wollte man die Synästhesien nach ihrem *tertium comporationis* immer auflösen!

Da seltsamerweise der französischen Literatur dies Lichtmotiv der Töne anscheinend fremd blieb — bei ihren Dichtern, die Synästhesien gebrauchten, aber auch andererseits kaum eine Beeinflussung von Ossian vorliegt —, gewinnt diese Behauptung an Wahrscheinlichkeit. Für die englische Romantik und für Tieck ist Ossians Dichtung von großer Bedeutung gewesen. Es nimmt nicht wunder, daß auch jene Ossiansche Anschauung einer Lichtorchestration der Töne in England sowie bei Tieck und dessen Nachfolgern in weitestem Maße ausgebeutet wurde.

Diese Lichtvergleiche für den Ton wirken besonders in einer farblosen Allgemeinheit durch ihre zu große Häufigkeit monoton. Vgl. allein die Parallelen in der englischen Literatur zu Ossians Ausdruck *light of the song*. Bei Moore: *when the light of my song is o'er* (The Legacy, 2 verse; Irish Melodies), Swinburne: *loving light of song* (Thalassius, vol. IV p. 300), *light of sweetest song* (Athens, vol. V p. 208), Meredith: *song of light* (The Lark Ascending, vol. I p. 111), u. a. Ähnlich bei Shelley in seiner Übersetzung von Homers *Hymn to Mercury: clothe in the light of his loud melodies* LXXIII 4, wo der Vergleich mit dem griechischen Text ergibt, daß dieses Bild in keiner Weise dem Original zukommt.

Licht wird umgekehrt auch wieder als Ton empfunden, und Sonne, Mond, Sterne, die Flamme lösen Töne aus; doch beruht nun nicht etwa der Lichtvergleich der Töne auf diesem spezifischen Tonmoment des Lichts, sondern bei den Tönen handelt es sich wirklich hypothetisch um eine Helligkeitserscheinung. Es ist nicht uninteressant, den spezialisierten Wechselwirkungen zwischen Ton und Licht etwas nachzugehen.

2. Ton und Sonne.

Die Parallele Ton gleich Sonne stützt sich meist auf diese Lichtanschauung der Töne. Vergleiche hierzu den sehr allgemein gehaltenen Vergleich des Liedes bei Ossian:

> The song rises, like the sun, in my soul.
>
> (The War of Inis-Thona [Tauchnitz], p. 203.)

Doch wird bei Swinburne der Vergleich zwischen Ton und Sonne auch deutlich schon durch die Tongebung der Sonne gezeitigt.

Diese Tonwirkung der Sonne wird besonders beim Aufgang empfunden, dann verallgemeinert auf den Untergang und das Sonnenlicht im ganzen. Die Germanen schienen nach Tacitus (Germania Kap. 45) ein Tönen der aufgehenden Sonne zu vernehmen: *sonum insuper emergentis audiri formasque equorum et radios capitis aspici persuasio adicit.* Ob nicht hier ein Vermischen mit der antiken Vorstellung des donnernden Phöbuswagens vorliegt, wage ich nicht zu entscheiden (6).

Auch Ossian kennt einen Ton beim Sonnenaufgang:

> They hear the sound of thy coming forth, O sun!
> (Temora II [Tauchnitz], p. 324.)

> The rustling sun comes forth from his green-headed waves.
> (Temora VII [Tauchnitz], p. 361.)

Auch bei Goethe, der sonst Synästhesien in seiner Dichtung nicht verwertet, findet sich zweimal im Faust der Begriff des Tönens der Sonne:

> Die Sonne tönt nach alter Weise
> In Brudersphären Wettgesang,
> Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
> Vollendet sie mit Donnergang. (Prolog im Himmel, Faust I, 1—4.)

> Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne.
> Ariel: Horchet! horcht! dem Sturm der Horen!
> Tönend wird für Geistesohren
> Schon der neue Tag geboren.
> Felsen, Tore knarren rasselnd,
> Phöbus' Räder rollen prasselnd —
> Welch Getöse bringt das Licht!
> Es trommetet, es posaunet,
> Auge blinzt und Ohr erstaunet,
> Unerhörtes hört sich nicht. (Faust II 1, 54—62.)

Sehr fest gewurzelt muß der Glaube an den Sonnenton bei den deutschen Romantikern gewesen sein, so daß die Spätromantiker den Ausdruck *Schallsonne* prägen konnten.

In England sind Swinburne und Francis Thompson die Vertreter dieser Hypothese.

Auch in der französischen Literatur begegnet man dem Glauben an den Sonnenton bei Victor Hugo, dann bei Baudelaire und verschiedenen Symbolisten.

3. Ton und Mond.

Der Vergleich der Töne mit Mondlicht wird wohl durch die gegenseitige Weichheit nahegelegt. Die deutsche

Literatur geht mit dieser Parallelsetzung sehr weit und verschlingt Ton und Mondlicht zu einem untrennbaren Ganzen. Auch für James Thomson sind Mond und Stimme identisch.

Die Tonwirkung des Mondlichtes läßt sich nicht absolut wie bei der Sonne auf eine alte mythologische Anschauung zurückführen. L. Morel[1]) faßt eine Stelle bei Milton als Vorahnung der späteren Synästhesien auf.

The Sun to me is dark
And silent as the Moon ...
(Samson Agonistes 86—87.)

Wir haben es hier aber wohl mit einem der vielen Latinismen Miltons zu tun. *Luna silens* steht für Neumond, wie aus einem Kommentar zu Milton von Wilson Verity (Cambridge 1892) hervorgeht. Vgl. hierzu den deutschen Ausdruck *mondstill*, den Grimm auch als »ohne Mondschein« erklärt.

Die direkte Tongebung des Monds ist in der englischen Dichtung nicht immer verständlich und in der deutschen Literatur nur bei Tieck und Arnim bezeugt zu finden. Die Anschauung muß aber zum mindesten in Deutschland allgemein gewesen sein; wenigstens läßt sich eine Stelle in der *Zeitung für Einsiedler* nur als Parodie darauf verstehen.

Sie sehen den Mond ...
Sie sehen ihn singend ...
(Geschichte des Herrn Sonett [Ausg. Pfaff], S. 13.)

Die französische Literatur kennt scheinbar keinen direkten Lautcharakter des Mondes. Bei Victor Hugo handelt es sich mehr um Gehörshalluzinationen, die durch den Mondschein in der stillschlafenden Natur geweckt werden (vgl. Stroloke S. 230, 231).

4. Ton und Sterne.

Unsere nächste Gruppe Synästhesien bringt die Wechselwirkung zwischen Ton und Sternenlicht. Sie geht auf die alte Anschauung der Sphärenmusik zurück (7), die zum Lieblingsgedanken der Weltliteratur geworden war und vielleicht auch Sonnen- und Mondton beeinflußt hat. Bei der Sphärenmusik sind Klang und Licht so innig verwebt, daß bei unserer Synästhesieaufstellung die Trennung beider Begriffswerte fast undurchführbar wurde. Belegstellen sind in allen Literaturen aller Zeitepochen hierfür unendlich an Zahl.

---

[1]) James Thomson, Sa Vie et ses Œuvres [Thèse Paris 1895], p. 330.

5. Ton und Flamme.

Die Erinnerungsvorstellung Flamme und deren verwandte Erscheinungen wird oft bei akustischen Momenten geweckt, doch ist meine Rubrik kleiner, weil sie stets Gefahr läuft, mit derjenigen von Ton und Licht allgemein vermengt zu werden. Die deutschen Dichter verstehen, in diese Vergleiche sehr viel Abwechslung zu bringen.

In seltsamer Einstimmigkeit sehen Tieck, E. T. A. Hoffmann, Mörike und Victor Hugo im Nachtigallensang einen Flammencharakter.

Die Umkehrung Flamme gleich Ton ist am interessantesten durch Poe gedeutet.

6. Ton und Dunkelheit.

Bemerkenswert ist die Korrelation zwischen Ton und Dunkelheit, wobei Dunkelheit sehr weit zu fassen ist, auch als Schatten (Rauch) und Nebel (Wolken und Regen) und schließlich ganz absolut als Nacht.

Ossian drückt die Schattenwirkung der Stille aus:

> Silence darkened in the land.
>
> (Temora II [Tauchnitz], p. 321.)
>
> Silence darkened on every hero's face.
>
> (Fingal-Ausg. Temora [1762], p. 181.)

In der Ausgabe von 1773:

> Silence darkened every face. (Temora I [Tauchnitz), p. 309.)

Interessant ist später Heines Gedanke der Licht- und Schattenwirkung der Musik.

Auch das Bild Ton gleich Nebel können wir schon bei Ossian belegen:

> The song comes, with its music, to melt and please the soul. It is like soft mist, that, rising from a lake, pours on the silent vale.
>
> (The Songs of Selma [Tauchnitz], p. 212.)

Dieser Passus kehrt fast wörtlich auch bei Tieck wieder:

> Eine leise Musik schwebte wie Abendnebel vom Boden empor und wiegte sich zitternd durch die Dämmerung. (Steinert p. 105.)

Die direkte Umkehrung Nebel gleich Ton gebraucht nur Wordsworth in eigenartiger Weise, auf die ich später noch eingehe.

Ossian kennt auch direkt eine Stimme der Nacht:

> Shrill, through the heath of Lena, he heard the voice of night.
>
> (Fingal II [Tauchnitz], p. 227.)

Den Toncharakter der dunklen Nacht vertritt in der englischen Literatur sehr konsequent Poe; außerhalb der englischen Literatur ist er mir nur ganz vereinzelt begegnet.

7. Ton und Farbe.

Das Farbenhören, das eine so große Rolle in der deutschen Romantik und auch in der französischen Symbolistik spielt, scheint in England kaum gekannt zu sein. Gold und Silber, die allgemein für »glänzend« stehen, werden viel für Tonwirkungen verwendet, haben sich aber durch ihre Häufigkeit durchaus zum ziemlich farblosen *epithetum ornans* abgenutzt; ich habe deshalb die Beispiele dafür im allgemeinen nicht gebucht. Direktes Farbenhören hat wohl nur Poe gekannt. Dies geht aus einer seltsamen Notiz in seiner Marginalia mit ihrer Vermischung von Mückensurren und Orangenfarbe hervor. Alle anderen Farbenvergleiche, die besonders Tennyson liebt, sind zu allgemein gehalten, einmal im Toncharakter oder im Farbenwert, um ein Farbensehen bei akustischen Momenten zu beweisen. Jedes originale, intensive Schauen der Musik setzt ein tiefes Musikverständnis voraus, dessen die größtenteils unmusikalische englische Romantik nicht fähig war. Am glaubhaftesten finden wir das Farbenhören denn auch bei den deutschen Musikern: Meyerbeer, Schumann, Liszt, Bülow bezeugt. Sehr weit geht Tieck in seinen Synopsien. Er erkennt den einzelnen Instrumenten bestimmte Farben zu, was Runge dann in seiner Malerei zu versinnbildlichen trachtet. A. W. Schlegel möchte den Vokalklängen Farben beilegen.

In der französischen Literatur erscheint die *Audition colorée* mit Musset und Théophile Gautier; in der französischen Symbolistik ist sie dann zur Manie geworden, und Rimbauds Farbensonett (um 1871) gewann programmatische Bedeutung. René Ghil versuchte dann in seinem *Traité du Verbe* (1886) den Ton von Vokalen und Instrumenten wissenschaftlich zu ergründen.

Der Empfindungsinhalt Ton bei Farben ist äußerst merkwürdig und besonders eingehend nur in der deutschen Literatur betrachtet worden. Direkt parodistisch wirkt E. T. A. Hoffmanns Cis-Moll- und E-Dur-Farbe. Das eigentümliche Tondifferenzieren der Farben bei Stifter ist wohl als be-

absichtigte Umkehrung der Tieckschen Farben bei Instrumentaltönen gedacht.

Wir kommen nun zu den Bildern, die immer konkretere optische Vorstellungsinhalte berücksichtigen.

8. Ton und Wasser.

Die Parallele Ton und Wasser gehört nicht speziell der Romantik an. Der Vergleich des schnell beweglichen, wogenden Elements mit der Leichtigkeit und dem Schweben des Tons liegt nahe; besonders gern wird der aufsteigende Ton dem Fontänenstrahl gleichgesetzt; dann soll der Wasserschwall des Stromes oder Wasserfalls auch das Hinreißende der Musik darstellen.

Für das umgekehrte Bild konnte kein Beispiel gefunden werden, da der Ton des Wassers keine Synästhesie ergibt.

9. Ton und Tropfen.

Das Bild Ton gleich Tropfen, wobei der Tropfen immer konkreter gefaßt wird: Wasser-, Tau-, Tränen-, Honig- und schließlich Perlentropfen, ist dem eigentümlichen Toncharakter, besonders des Tremolos und Trillerns, genau angepaßt und leitet schließlich zu den mehr stofflichen Bildern der Musik über.

Es gibt hierfür keine Umkehrung des Vergleichs.

10. Ton und Gewebe.

Für die Verbindung des rein Materiellen mit Musik finden sich massenhaft literarische Vorbilder. Ich erwähne nur hier wiederum Ossian:

> Thy feast was spread with song.
>
> (Oina-Morul [Tauchnitz], p. 166.)

Der Vergleich zwischen Musik und Gewebe ist unoriginell, aber doch manchmal wirkungsvoll. Das Ineinanderklingen der Töne wird sehr anschaulich durch das Verschlingen der Fäden gekennzeichnet.

Wir können unter den nächsten Bildern eine immer höhere Konkretionsstufe unterscheiden, bis wir zuletzt Musik und plastisch-architektonische Bildungen wechselseitig aufeinander bezogen sehen.

11. Ton und plastisches Gebilde.

Die formalen Konzeptionen für akustische Begriffe wirken manchmal etwas befremdlich, so Shelleys Muschel als *slumbering music* (Prom. III 72) und Tennysons Krone aus *fleshless laughter* (Gareth a. Lynette p. 82) oder Bridges' *silver speaking mirrors of desire* für Musik (Ode to Music. Later Poems 18, 1.)

Der Vergleich zwischen Musik und Säulen und Statuen wendet sich in der Betonung des Plastischen eigentlich mehr an den taktilen Sinn. Doch ist die scharfe Abgrenzung zwischen optischem und sensorischem Gebiet unmöglich.

Wir bemerken in der englischen Dichtung eine Vorliebe des Bauens mit Musik, das sich aus der Vorstellung eines Bauens zur Musik ableitet und schließlich den ganzen Bau zu Musik werden läßt. Dieser letzte Schluß wird in der englischen Romantik nicht direkt versucht: Musik, nicht Architektur, bleibt immer der übergeordnete Begriff.

Anders in Deutschland; doch ist da die Vorbedingung für solche Musikanschauung bei Architektur eine andere. Die deutsche Romantik liebt es nämlich, die Musik fein und geistreich mit Architektur verschiedener Stilgattungen zu identifizieren. M. Katz[1]) schreibt dazu: »Es liegt ... nahe, daß die Musik Bachs, Händels und anderer vielfach zur Vorstellung der Kirche führt und besonders die Bachsche Musik durch ihre scharfe Linienführung häufig den Eindruck gotischer Dome erweckt, obwohl dieser Komponist einer späteren Architekturperiode angehört.«

Der gewagten Umkehrung des Vergleichs begegnen wir wohl zuerst bei Heinse, der in seinem Tagebuch auf der Reise von Rom nach Düsseldorf 1783 den Eindruck der Kirche la Portiuncula in Albani folgendermaßen schildert:

> Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-Dur, oder der Jonische Rhythmus. (Jessen S. 8.)

Bekannt wurde aber erst das berühmte Paradoxon der deutschen Romantik: *Architektur ist gefrorene Musik.* Dies hat Schule gemacht sowohl in Deutschland als auch in Frankreich und England. Tieck sieht Musik in den gotischen

---

[1]) Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann. Hoffmann und Tieck (Diss. Gießen 1910), S. 34.

Formen des Straßburger Münsters, die *den harten Stein und Felsen wie in Musik und Wohllaut auflösen.* (Joël S. 48.)

Novalis empfindet Arabesken, Muster und Ornamente als sichtbare Musik. (Ausgabe Minor III S. 12.) Er fragt:

> Sollte alle plastische Bildung, vom Kristall bis auf den Menschen, nicht akustisch durch gehemmte Bewegungen zu erklären sein?
>
> (Ausgabe Minor III S. 105.)

In der englischen Literatur ist dieser Musikglaube aus der Plastik in die menschlichen Gestalten hineinverlegt worden. Ich finde für Musik bei direkter Architekturanschauung erst ein Beispiel aus dem Jahre 1892 bei Symonds, Michelangelo II 5:

> No edifice ... is ... more musical in linear proportion than the Church of St. Andrea at Mantua.

Doch weist der Büchertitel *The music of the Eye* für eine Abhandlung über griechische Architektur, den Crabb Robinson (1804) in seinem Tagebuch (8 Cap. vol. I p. 179) erwähnt, direkt auf deutsches Vorbild.

Madame de Staël bezeigt in *Corinne*, 1807, ihre Abhängigkeit von der deutschen Anschauung[1]).

> Saint-Pierre est un temple posé sur une église ... La vue d'un tel monument est comme une music continuelle et fixée, qui vous attend, pour vous faire du bien quand vous vous en approchez.

Wir kommen nun zu den Metaphern, die mehr Belebtes berücksichtigen: Pflanzen, Tiere und Menschen.

12. Ton und Pflanzen.

Musik wird als Blume versinnbildlicht, doch ist im allgemeinen dies eine seltnere Anschauung, und die reziproke Gedankenverbindung zeigt sich viel häufiger. Die Entdeckung einer Verwandtschaft zwischen Pflanze und Ton ist wohl der Romantik vorbehalten geblieben, die allem Schönen und Poesiebetonten, das sie kennt, gern eine innere Musik zuschreiben will. Diese Musikassoziation bei Blumen begegnet uns besonders oft in der englischen Literatur und hat etwas Bestrickendes. Am fernsten scheint der französischen Literatur diese Anschauung zu liegen.

---

[1]) Edition Madame Necker de Saussure et Sainte Beuve p. 69.

13. Ton und Vogel, Biene, Schmetterling.

Analogiebeziehungen zwischen Tönen und Vögeln oder Bienen und Schmetterlingen sind sehr beliebt und leicht verständlich: das Leichtbeschwingte des Tonelements wird sehr glücklich durch das Flattern, Fliegen und Schweben wiedergegeben.

Die Umkehrung Vogel gleich Ton stellt einen Ausnahmefall dar.

14. Ton und Personen.

Musik kann Gestalten suggerieren oder selbst als Lebewesen angesehen werden, doch darf dies streng genommen kaum als Synästhesie gerechnet werden, weil bei einem Synästhesiebegriff jegliche Beseelung ausgeschlossen werden sollte.

Die Lieblingsanschauung der englischen und deutschen Romantik ist die Verkörperung von Musik im Menschen, die verschiedene ideelle Grundlagen hat. Sie kann ausgehen von der Harmonie und dem Rhythmus in den Bewegungen mancher Menschen, die sie Musik gleichsam leben lassen; ich zitiere hier zwei Beispiele dafür schon bei Ossian und Burns:

> ... white bosomed Agandecca moved like the music of songs. (Cath-Loda Duan III [Tauchnitz], p. 137.

> Sae sweetly move her genty limbs,
> Like music notes o' lover's hymn's.
> (Song: My Lord A-Hunting [Globe Edit], p. 246.)

Diese Vorstellung wird von Tennyson beachtet; auch Poe, James Thomson kennen sie. In Deutschland scheint sie besondere Vorliebe bei Tieck zu genießen.

Die Musikvisionen im Menschen können weiter beruhen auf jener seltsamen Beeinflussung der Gesichtszüge durch Töne, die dieselben veredeln, bis sie gleichsam zum Abglanz der Musik werden; dieser Gedanke ist in England wohl von Wordsworth eingeführt worden, der, im Einklang mit seiner Lebenstheorie, von Naturtönen solche weitreichendste Wirkungskraft annimmt. Mrs. Browning überträgt nach ihrer Erfahrung dann diese Macht auf die Musik der Dichtung.

Es braucht aber keineswegs immer äußeres Hören von Musik zu sein, das solche Harmonien im Menschen erweckt, — der Menschen eigenstes Singen, ihr Sprechen, Seufzen, selbst Denken, veranlaßt ein Mit- oder Nachklingen ihres ganzen Seins. Solche Musikwandlung des ganzen Menschen gehört

noch heute zum beliebten Stimmungsrequisit, z. B. W. Pater (Marius the Epicurean [London 1913], II p. 106):

The boys whose very faces seemed to sing.

Schließlich kann die Musikverkörperung im Menschen, auch spezialisiert in Augen und Haaren, vom Grundsatz der *gefrorenen Musik* abgeleitet werden, und zwar in England viel öfter und bestimmter als in Deutschland, der Heimat dieser Anschauung. Wir werden bei Byron die Entwicklungsphasen dieses Gedankens kennen lernen.

In der französischen Literatur deutet Gautier diese Musik im Menschen an.

15. Ton und Landschaft.

In der deutschen Literatur wachsen sich die Musikvisionen, die wir im einzelnen schon betrachtet haben, gern zu ganzen Bildern aus, in denen dann Vorstellungen mehrerer Sinne verdichtet sein können. Diese Bilder sind so zahllos und so reich ausgemalt, daß ich nur wenige kurze Beispiele davon zitieren konnte. Diese besondere Art des Schauens bleibt hervorragend musikalischen Geistern vorbehalten, wie wir ihnen in der englischen Romantik nicht begegnen. So versteht E. T. A. Hoffmann sogar Tonarten durch ganz bestimmte Gefühls- und Vorstellungskomplexe zu charakterisieren.

In der englischen Sprache kommt dieser bildartigen Ausgestaltung von Musik Longfellow am nächsten; ich habe ihn deshalb in den Bereich dieser Arbeit gezogen, in der ich eigentlich außer Poe nur die englische Literatur berücksichtige. Ob diese Bildkraft der Musik aber bei ihm ursprünglich ist, kann ich nicht beurteilen.

Für Gautier und Alfred de Vigny zaubern bestimmte Melodien ganze Genrebildchen hervor.

Die Musiksuggestion bei Landschaften anderseits kennt besonders die englische Literatur; sie ist hergeleitet aus ihrer Tonverknüpfung mit Blumen, die sich auf Gärten und Felder und schließlich auf den Stimmungswert ganzer Landstriche erstreckt.

Die deutsche Romantik überträgt diese Musikanschauung mehr auf Landschaftsmalerei, für die *musikalisch* direkt zum Fachausdruck wird.

Für die französische Literatur konnte ich bei Stendhal

einen zweifachen Beleg dieser Tonempfindung in Landschaften entdecken, der sich bezeichnenderweise sowohl in seinen Memoiren als auch im Roman findet und deutlich auf sein Musikverständnis und seine Musikliebe hinweist.

16. Ohr und Auge und Sprache.

Ich mußte in meine Zusammenstellung der akustischen und optischen Synästhesien noch eine kleine Gruppe einschieben, bei der es sich weniger um ein Vermischen der differenzierten Sinnesgebiete handelt als vielmehr um ein allgemeines Vertauschen der Sinnesagenten.

Es sind diese Synästhesien die begrifflich und sprachlich kondensiertesten Synästhesien: z. B. *lullabies of sight and sound* (Southey, Thalaba the Destroyer IV 10), *eye-music* (Wordsworth, Airey-Force Valley 14), *visible silence* (Rossetti, House of Life 19. Silent Noon). *Eye ... deaf and silent* (Wordsworth, Ode, Intimations of Immortality 111, 112), *listening eyes* (Tennyson, Gareth and Lynette, p. 38), *loud eyes* (Francis Thompson, A Girl's Sin, vol. II p. 75), *eyes are thunders* (After nine Years, vol. II p. 213), *ungesehene Lieder* (Tieck: Fischer, Farbe und Klang, S. 528), *Siehst du ... dieses ... Singen ...* (Tieck, Steinert S. 109), Heinse spricht von *Trillern der Wimpern auf den Sehpunkten der Augen* (Steinert p. 15). *On l'écoute des yeux* (Rostand, Babbit p. 154).

b) Akustische und Osmatische Synästhesien.

Von den Synästhesien, die die übrigen Sinne berücksichtigen, mutet am fremdartigsten, aber vielleicht auch am poesiereichsten, die Analogiesetzung von Musik und Duft an. Ich habe diesen Wunderglauben in der englischen Literatur schon bei Shakespeare und Bacon vorbereitet gefunden und werde später noch bei Wordsworth darauf hinzuweisen haben.

Diese Wechselbeziehungen zwischen Musik und Duft scheinen sich besonderer Beliebtheit in all den drei Literaturen zu erfreuen. Stroloke[1]) führt die seltsame Erscheinung auf die Betäubung der Sinne durch den berauschenden Duft zurück,

[1]) Das Tönende in der Literatur bei den frz. Romantikern (Rom. Forschungen 1912), S. 217.

in deren Traum nun die Vorstellung von etwas unsagbar Schönem, Undefinierbarem hineinspiele und so den Gedanken an leise Töne erwecke. Der Vergleichspunkt scheint aber vielmehr das Berauschende und Betäubende zu sein, das dem Duft und gewissen Arten von Musik eigen ist. Nur so läßt sich auch das häufige Analogon Musik gleich Duft verstehen, wenn es nicht lediglich der allgemeinen Tendenz der fast absoluten Reziprozität der Synästhesien zuzuschreiben ist. Die englischen Dichter, außer Coleridge und vor allem Shelley, der diese mystische Harmonie zwischen Musik und Duft tief empfindet, vermeiden bei all diesen Synästhesien ein konsequentes Differenzieren von Ton oder Duft. In Deutschland kommt E. T. A. Hoffmann, der diese Gedankenverbindung besonders liebt, zu fein abgetönten Parallelstellungen.

c) Optische und Osmatische Synästhesien.

Optische und osmatische Reize verquickt mit Vorliebe die deutsche Literatur und scheinbar auch Victor Hugo. In der englischen Dichtung ist diese Gedankenverbindung nur bei Shelley konstant.

d) Osmatisch-Sensorische Synästhesien.

Die Vermischung von osmatischen und sensorischen Effekten ist selten und ist mir außer bei Shelley und Keats nicht begegnet.

Bei Fr. Thompson ist der Ausdruck:

What is this feel of incense everywhere.

(Corymbus f. Autumn, vol. I p. 144.)

als archaisierende sprachliche Form aufzufassen. *feel* diente lange mehreren Sinnesgebieten, sowohl dem sensorischen als auch dem osmatischen, ja selbst dem gustativen; heute ist dies nur noch dialektisch üblich.

e) Akustische und Sensorische Synästhesien.

Die sensorische Wirkung eines akustischen Moments ist lange angenommen und so allgemein, daß ich die Belegstellen nicht einmal in der englischen Literatur auch nur annähernd vollständig geben konnte. Bald werden Töne weich und lind, als Liebkosung fast, empfunden, bald wird das Durchbohrende, Schrille des Tons gefühlt und durch den Vergleich

mit Eis, Blitz, Pfeil, Schwert zum Ausdruck gebracht. Größere Originalität hat nur ein Bild bei Francis Thompson, der verschiedene Musiktöne durch sensorisches Nuancieren zu charakterisieren versteht.

Ein sensorischer Effekt, der akustisch gedeutet wird, gehört zu den Seltenheiten.

f) Optische und Sensorische Synästhesien.

Die Umsetzung eines optischen Eindrucks in einen sensorischen ist ungeheuer beliebt und geht so weit in der englischen Romantik, daß der optische Eindruck durch das Überwiegen des Sensorischen vollkommen ausgeschaltet wird: »ich sehe nicht, ich fühle nur«.

Nur einmal, bei James Thomson, wirkt ein sensorischer Eindruck auch optisch.

g) Akustisch-Gustative Synästhesien.

h) Optisch-Gustative Synästhesien.

Die Interrelationen zwischen akustischen und optischen Eindrücken mit dem gustativen Sinn sind sehr mannigfaltig und sollen oft das höchste Maß des Genießens ausdrücken, dessen der Mensch fähig zu sein scheint. Sehr eigenartige Begriffsvermengung zwischen akustischem und gustativem Sinn sowie dem optischen und gustativen hat hier die französische Literatur aufzuweisen.

i) Osmatisch-Gustative Synästhesien.

Osmatische und gustative Reize verbindet nur Keats mit einiger Konsequenz.

k) Sensorisch-Gustative Synästhesien.

Sensorische Reaktionen werden höchst selten in gustative umgesetzt.

l) Gustativ-Akustische Synästhesien.

m) Gustativ-Optische Synästhesien.

Für gustative Eindrücke, die durch andere Sinnesmomente gedeutet werden, ist mir nur ein französisches Beispiel bekannt, wo sie eine Umwertung in das akustische Gebiet erfahren, und ein Zitat aus der deutschen Literatur mit einem

optischen Gefühlsgehalt. Für Keats weckt ein gustativer Reiz gleich akustische mit optischen Erinnerungsvorstellungen, so daß diese Belegstelle zu den mehrgliedrigen Synästhesien zählt.

C. Die mehrgliedrigen Synästhesien.

Die Synästhesien, die Eindrücke aus mehreren Sinnesbereichen zusammenschließen, kommen dem Kanon der Synästhesien am nächsten und garantieren eine Allseitigkeit des Genießens. Sie sind naturgemäß viel seltener als die zweigliedrigen Synästhesien.

In allen drei Literaturen können wir die Gleichzeitigkeit und Gleichartigkeit mehrerer Sinneseindrücke, am häufigsten in der akustischen, optischen und osmatischen Sinnessphäre, hervorgehoben finden, so daß sie letzten Endes nur einen Sinn darstellen.

In der englischen Literatur ist Shelley der Hauptvertreter dieses Sinnesuniversalismus. In Deutschland wird er am bestimmtesten von E. T. A. Hoffmann verkündet, der dann Baudelaire diesen Begriff vermittelt (vgl. Œuvres II p. 93). In der französischen Symbolistik geben Baudelaires berühmte *Correspondances*

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (v. 2),

welche er praktisch in Wagners Allkunst durchgeführt sieht (vol. III p. 215), theoretisch durch seine eigene Kunstkritik beweisen will, das Muster für die Technik jener Synästhesien, deren genauste begriffliche Anlehnung uns in Verlaines *correspondances* begegnet in seinem Gedicht *A Clymène*.

Bei den meisten Synästhesien dieser Gruppe wird aber ein Sinneseindruck in den Vordergrund geschoben, sehr häufig der akustische, die anderen Sinne dienen zum Vergleich.

Einigen Synästhesien aus dieser Klasse gelingt es, in einen einzigen Begriffsinhalt den komplexen Charakter sukzessiver Sinnesvorstellungen zu sublimieren. Solche Synästhesien sind in ihrer höchst kondensierten Form mehr eine sprachliche als literarische Errungenschaft.

Anhang zu Kapitel II.

Anmerkungen zum II. Kapitel.

1) ... the few sounds from that vast multitude
Made silence more profound.

Shelley (Revolt of Islam V 1731—1732).

Their wispers made the solemn silence seem More still.

Shelley (Ginevra 179).

How calm it was! — the silence there
By such a chain was bound
That even the busy woodpecker
Made stiller by her sound
The inviolable quietness.

Shelley (To Jane, The Recollection IV 33—37).

All was gloom, and silent all,
Save now and then the still foot-fall
Of one returning homewards late,
Past the echoing minster-gate.

Keats (Eve of St. Mark 57—60).

2) And sudden silence all around them fell,
Silence more wild and terrible
Than all the infernal dissonance before.

Southey (Curse of Kehama XXIV 1).

... the song of birds
Now, like the music of the Seraphim,
Enter'd her soul, and now
Made silence awful by their sudden pause.

Southey (Thalaba, Book IX 39).

3) The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

Wordsworth (Solitary Reaper 31, 32).

She ...
In tones whose sweetness silence did prolong,
. . . .
Poured forth her inmost soul.

Shelley (Revolt of Islam V 2274—2275, 2277).

She left me, and I stayed alone
Thinking over every tone
Which, though silent to the ear,
The enchanted heart could hear,
Like notes which die when born, but still
Haunt the echoes of the hill.

Shelley (Lines written in the Bay of Lerici 9—14).

Music, when soft voices die
Vibrates in the memory.

(Shelley To — 1—2.)

... sounds of air,
Which had the power all spirits of compelling,
Folded in cells of crystal silence there;
Such as we hear in youth, and think the feeling
Will never die — yet ere we are aware,
The feeling and the sound are fled and gone,
And the regret they leave remains alone.

Shelley (The Witch of Atlas 154—160).

Jone: Where are the Spirits fled?
Panthea: Only a sense
Remains of them, like the omnipotence
Of music, when the inspired voice and lute
Languish, ere yet the responses are mute,
Which through the deep and labyrinthine soul,
Like echoes through long caverns, wind and roll.

Shelley (Prometheus Unbound I 801—806).

Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter.

Keats (Ode on a Grecian Urn, stanza 2).

... friendly voices had just given place
To as sweet a silence.

Keats (Sleep and Poetry 351—352).

Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand
Now while the song withdraws.

Rossetti (Song and Music, vol. I p. 253).

True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.

Meredith (Modern Love 39, vol. I p. 41).

The golden harp gives out a jangled strain,
Too like revolt from heaven's Omnipotent.
But listen in the thought; so may there come
Conception of a newly-added chord,
Commanding space beyond where ear has home.

Meredith (The Promise in Disturbance, vol. I p. 1).

4) ... the hum of insects, that noiseless
noise which lives in the summer air.

(Dorothy Wordsworth's Journal 1798 p. 4).

All motions, sounds, and voices, far and nigh,
Blend in a music of tranquillity.

Wordsworth (Descriptive Scetches 362—363).

The stilly murmur of the distant Sea
Tells us of silence.

Coleridge (The Eolian Harp 11—12).

And silence, too enamoured of that voice,
Locks its mute music in her rugged cell.

Shelley (Alastor 65—66).

... there crept
A little noiseless noise among the leaves,
Born of the very sigh that silence heaves.

Keats (I stood tiptoe upon a little hill 10—12).

Noiseless music of the night.

Tennyson (Maud I, XVIII 8, 16).

... the city's stilly sound.

Tennyson (Recollections of the Arabian Nights, Poems I p. 45).

5) ... the silence sank
Like music on my heart.

Coleridge (Ancient Mariner 498—499).

... and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument.

Coleridge (The Eolian Harp 32—33).

... night makes a weird sound of its own stillness.

Shelley (Alastor 30).

... to his capable ears
Silence was music from the holy spheres.

Keats (Endymion II 674—675).

... a voice was there,
How solemnly pervading the calm air
A sound of silence on the startled ear
Which dreamy poets name "the Music of the sphere".

Poe (Al Aaraaf, vol. VII p. 28).

So sweet a silence ministered
God seems to use it for a word.

Mrs. Browning (Vision of Poets, vol. I p. 265).

And the silence, as it stood
In the glory's golden flood,
Audibly did bud and bud.

Mrs. Browning (Bertha in the Lane XI, vol. II p. 141).

... hear the silence open like a flower
Leaf after leaf. Mrs. Browning (Aurora Leigh I, vol. VI p. 27).

And silence's impassioned breathings round
Seemed wandering into sound.
Mrs. Browning (A Sea-Side Walk III, vol. II p. 277).

... sitting by its lazy stream, I hear
Silence more loud than any other thing.
Christina Rosetti (Sonnet 2).

... the quiet that is almost heard
... of the new risen day.
Rossetti (Dawn on the Night-Journey p. 303).

... twofold silence was the song of love.
Rossetti (Silent Noon. The House of Life. Sonnet XIX 14).

I heard the silence for a little space.
Rossetti (My Sister's Sleep, p. 230).

The silence of instant noon goes nigh to be heard.
Swinburne (The Seaboard, vol. VI p. 5).

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard life subsiding on the eternal hum.
Meredith (The Sage Enamoured and the Honest Lady IV, vol. I p. 59.)

6) Wie Stroloke S. 196, 197 ein Ertönen gerade des Meeres beim Sonnenaufgang von Tacitus überliefert sieht, habe ich mir nicht erklären können. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*[1]), glaubt, daß die Vorstellung eines Sonnentons den Römern durch Reisesagen und nicht durch die Germanen überbracht sei; Grimm erwähnt dafür eine Stelle, die Strabo 3, 1 zitiert aus Posidonius von dem »Rauschen der untergehenden Sonne«.

Daß noch in mittelhochdeutscher Zeit dieser Tonglaube von der Sonne durchaus lebendig war, zeigt Grimm S. 619 durch ein Zitat in Albrechts *Titurel*, wo es heißt:

. . . .
ich waen die süeze nieman möht erlîden
mit dône dô diu sunn ir zirkel ruorte;
seitenklanc und vogelsanc
ist alsam glîch der Golt gên kupfer fuorte.

Grimm sammelt nun weiter S. 622—623 ff. Beispiele aus der Sprachgeschichte, die für eine Erschütterung der Luft bei Sonnenaufgang und einer damit verbundenen Schallwirkung sprechen.

[1]) 4. Ausg. besorgt v. E. H. Meyer (Berlin 1876), II p. 601.

Ags. *dægwōma* (Cædmon 199, 26), *dyne on dægrēd* (Cædmon 289, 27). Auch die ursprüngliche Vermischung von engl. *peep* und dän. *pipe* = »hervorlugen« mit engl. *pipe*, dän. *pibe* = »pfeifen« führt Grimm als berechtigte Zusammenschließung des Ton- und Lichtcharakters der Sonne an. NE. haben wir noch *peep* = hervorlugen und *peep* = pipsen (NED.).

Auch Gryphius soll nach Grimm das Rauschen und Leuchten, hier sogar des Mondes, angedeutet haben:

der Mond pfeift sein Licht auf.

Ähnliche Tonerscheinung legt Grimm dem plattdeutschen Ausdruck *de krik vam dage* unter.

Auch got. *swigla* = αὐλός (ich finde nur *swiglja* = 'Pfeiffer' Mt. 9. 23 und *swiglon* = 'pfeiffen' Mt. 11, 17, L. 7, 32 belegt), ahd. *suekala* = 'Pfeife' gegenüber ags. *swegel* = 'Licht', heller Himmel, as. *swigli* gleichfalls Licht, heller Himmel, was mir immer als besonders auffallendes Beispiel für einen Synästhesiebegriff mit dem Übergang von schrillem Ton in helle Farbe erschien, erklärt Grimm durch diese alte Tonanschauung. Auch afrz. *romper*, *crever* für den Sonnenaufgang gebraucht, ebenso lat. *crepusculum* liegt eine Tongebung der Sonne zugrunde.

7) Poe stößt die alte Erklärung der Sphärenmusik um und beweist die Nichtigkeit der beliebten Anschauung: "The phrase of which our poets, and more especially our orators, are so fond — the phrase 'music of the spheres', has arisen simply from a misconception of the Platonic word μουσική — which, with the Athenians, included not merely the harmonies of tune and time, but proportion generally. In recommending the study of 'music' as 'the best education for the soul', Plato referred to the cultivation of the Taste, in contradistinction from that of the Pure Reason. By the 'music of the spheres' is meant the agreements — the adaptations — in a word, the proportions — developed in the astronomical laws." (Zit. Menz. S. 39.)

III. Kapitel.

Sammlung von Synästhesien in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton = Licht.

Die Oboen- und Hörnertöne schienen wie glänzende Strahlen um alle Gesichter zu spielen ... Wackenroder (Phantasien über die Kunst [Ausg. Minor], S. 66).

Dein süßes Lied beglänzt die arme Welt.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 81).

Durch die Nacht, die mich umfängt,
Blickt zu mir der Töne Licht!
Tieck (Nippold S. 54).

Nacht'gall ringst mit süßen Tönen
An dem baumbewachsnen Bach,

. . . .

Grüner pranget jede Pflanze
Wie umflossen von dem Glanze.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 147).

Und blitzerte mit süßer Gewalt
Das Lied durch den dunkelgrünen Wald.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 148).

Die zarten Füße badeten im Tanz,
In den Tönen wiederschien der Glanz.
Tieck (Nippold S. 54).

Des Phönix' Gesang goß sich wie Lichtstrahlen aus.
Tieck (Steinert S. 107).

Wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen.
Tieck (Steinert S. 107).

Ein Lied ... dessen einfache Melodie ganz den Charakter jener Volkslieder trug, die so klar aus dem Innern hervorleuchten, daß wir in dem hellen Schein, der uns umfließt, unsere höhere poetische Natur erkennen müssen.
Hoffmann (Stock S. 25).

Leuchtend stiegen die wunderbaren Himmelstöne einer weiblichen Stimme hervor. Hoffmann (Stock S. 29).

Mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen. Hoffmann (Stock S. 28).

... ich ... schaue in mein Inneres, wie da noch alle die außen verklungenen Töne wiederstrahlen.
Hoffmann (Stock S. 28).

Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die sie begierig einsogen. Hoffmann (Stock S. 31).

... aber aus dem Focus strahlte die Posaunenstimme ... ihre Stimme, die wie ein leuchtender Strahl zu mir herabdrang.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Wie ein Lichtstrahl, der durch finstre Wolken bricht, vernahm Kreisler Juliens Stimme. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16.)

Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

... die Töne heller und heller strahlten.
Hoffmann (Stock S. 24).

... aber es kamen Klänge darin vor, die wie aus meiner eigenen Brust hervorleuchten. Hoffmann (Stock S. 24).

... Ton und Gesang auf uns herniederstrahlte.
Hoffmann (Stock S. 24).

Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme ... aus dem Orchester empor. Hoffmann (Stock S. 25).

Durch die Nacht, die mich umfängt,
Blickt zu mir der Töne Licht!
Brentano (Nippold S. 54).

Nordschein goß sich aus den Trompeten.
Brentano (Steinert S. 175).

Waldhornsklänge ... die durch die Bläue schienen licht zu gehen. Eichendorff (Nadler S. 30).

Ton = Sonne.

Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller. Tieck (Steinert S. 108).

... die Töne der Instrumente: »gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne.« Tieck (Katz S. 28.)

Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters ...
Hoffmann (Margis S. 93).

Aber bald war es ihm ... die holden Töne einer Musik schlüpften über die Blumenbeete dahin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub. Hoffmann (Margis S. 94).

Ungewitter von Pauken ... oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Hoboe oder sonst eines Instruments von guter Art.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C-Dur, ... fällt das ganze Orchester ein, wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet.
Hoffmann (Schaeffer S. 102).

Fliegende Sonnen schwebten aus allen Violinen.
Brentano (Steinert S. 175).

Diese Musik (Figaros Hochzeit) strahlte ... wie eine aufgehende Sonne eine wahre Freudenflut in mein Herz.
Stifter (Bertram S. 18).

»Schumann vergleicht den Eindruck, den der Schluß eines Chopinschen Musikstückes auf ihn macht, mit einer Empfindung, die er in der Schweiz gehabt hat, 'wo an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme.'«
(Katz S. 43).

Ton = Mond.

Das Echo, das Mondlicht des Klangs.
Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Töne versanken, wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht; sie verloschen, wie ein fernes Licht in der Sturmnacht dem Wanderer auf sumpfiger Heide erlischt.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 512).

Wie die Töne sich entzünden,
In des Mondes goldnem Schweigen.

Tieck (Stroloke S. 230 Anm.).

Durch die tiefe Stille des düsteren Waldes leuchteten Heinrichs Töne wie mit den Mondesstrahlen verschlungen.

Hoffmann (Stock S. 24).

Ein wunderbarer Schimmer wie Mondesglanz ging auf in Ton und Gesang ... Hoffmann (Stock S. 32).

Als ich ihre Stimme hörte, war es, als bräche milder Mondesglanz durch die schwarzen, von wildem Sturm gejagten Wetterwolken.

Hoffmann (Stock S. 33).

Leise, wie ein Lied des Dankes, zündete sich Eusebios Stimme am Monde an. Brentano (Fischer, Farbe und Klang, S. 527 Anm.).

Ton = Sterne.

Doch plötzlich leuchtete ein Lied, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer. Hoffmann (Stock S. 24).

Licht und Sternbild alles Gesanges.

Hoffmann (Stock S. 24).

So geschah es, daß die verschiedensten Weisen ... Strahlen schienen eines Liebessterns.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Wie fliegende Sterne steigen die Töne auf, und es sammeln die Akkorde sich in Sternbilder am neuen Firmamente.

Görres (Wagner 59).

Ton = Flamme.

Der einfarbige Lichtstrahl des Schalls ist in ein buntes, funkelndes Kunstfeuer zersplittert, worin alle Farben des Regenbogens flimmern.

Wackenroder (Phantasien über die Kunst [Ausg. Minor], S. 67).

Woher du süßer Ton mit deinem Klingen?
Der wie ein Zauber blitzend in mich schläget.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

Siehst du nicht in Tönen Funken glimmen?

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

... eine Nachtigall »zündete, wie eine Feuerflamme, rings in den Gebüschen die Töne anderer Sängerinnen an«.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
Durch die Nacht und Dämmerung funkeln.

Tieck (Steinert S. 108).

... bald spaltete sich ein dumpfer, tiefer Klang wie ein Farbenstrahl in viele helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren ...

Tieck (Steinert S. 107).

Ein Allegro erscheint als buntflammendes Feuerwerk mit Rädern und Sternen, als ein Strudel trunkener Lichter.

Tieck (Steinert S. 111).

... es jagen in einem Trio Beethovens »Gedanken und Bilder ... im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze«. Hoffmann (Katz S. 46).

... und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen anschwellenden Tönen, die wie in einem Feuerstrom zusammenflossen.

Hoffmann (Margis S. 96).

... immer feuriger funkelnd der Töne Strahlen mich umfingen.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 15).

Worte und Reden ... strahlten durcheinander wie Lichtfunken

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 15).

... alle Töne ... regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 17).

... kristallene Klänge ... strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft.

Hoffmann (Fischer. Archiv 23, S. 17.)

... jeder Ton schien ein Blitz, vor dem jede Eisdecke zerspringen mußte, die sich über die erkaltete Brust gelegt.

Hoffmann (Glöckner S. 32).

... durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne.

Hoffmann (Steinert S. 220).

... im Wettgesang kämpfende Nachtigallen, aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkeln.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 17).

... die Hornstöße laufen »wie Flammen an der Kuppel durch die grünen Wände hinauf«. Brentano (Steinert S. 175).

Locken dich nicht selbst die Klänge, wie sie ferne, wie Karfunkel durchleuchtend irre schweifen. Eichendorff (Nadler S. 30).

Nicht bloß Töne,
Funken entsprühen der bewegten Leier.
Platen (Steinert S. 232).

Nachtigallenschlag ...
... sprühte wie Feuer
Zackige Töne.
Mörike (Kappenberg S. 48 Anm.).

... wie ein goldener Blitz war der letzte Ton der Saiten über die Gegend hinausgegangen. Stifter (Bertram S. 18, 19).

Erinnerungen ... die ... wie reine Lichtstrahlen abstanden von der roten Pechfackel der Tanzmusik. Stifter (Bertram S. 19)

Die Waldhöhen standen in einem wahren Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel. Stifter (Bertram S. 19).

... so oft sich Chopin zeigte, »war's dasselbe tiefdunkle Glühen«.
Schumann (Katz S. 29).

Finale Cherubinis, »das wie ein Diamant ... nach allen Seiten Funken wirft.« Schumann (Katz S. 33).

Ton — Dunkelheit, Schatten.

Eine leise Musik schwebte wie ein Abendnebel vom Boden empor und wiegete sich zitternd durch die Dämmerung.
Tieck (Steinert S. 110).

Hoffmann sieht in der Beethovenschen Instrumentalmusik Riesenschatten, die auf- und abwogen.
(Katz S. 39).

Aber wie schön sind sie erst, diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik ... gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten. Heine (Siebert S. 79).

Ton = Farbe.

Wenn du mit Tändeleien der Phantasie Nachsicht haben kannst, so will ich dir eine Vokalfarbenleiter, nebst dem Charakter eines jeden hersetzen. Nimm es nicht übel, daß kein vollständiger Regenbogen herauskommt: A rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau.
A. W. Schlegel (Nadler S. 31, 32).

Das dritte (Bild) sollte in den Farben hinten so zusammenkommen, als wenn die Abendröte mit dem Mondschein am Himmel gleich helle ist, so daß

sich beider Schein begegnet; die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente würden dieses nachahmen.

Runge (Roch S. 77).

So entsprechen ... Posaune und Trompete ... dem kräftig leuchtenden Abendrot, der Pracht des Sonnenunterganges, ... die Waldhörner ... der zauberhaften, milden Mondnacht, ... Dazwischen — im flimmernden, dämmrigen Zwielicht ertönen Pansflöte, Schalmei, Guitarre und Triangel. Runge (Roch S. 102).

Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat jedes Instrument einen einzigen ganz eigentümlichen Ton, den es am meisten und besten ausdrückt. Tieck (Glöckner S. 33).

Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab.

Tieck (Auszug aus Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 287 f.).

Ihr seht doch auch alle die kleinen Geister von allen Farben, rot, weiß, gelb, blau und scheckig, die in der Luft auf den Tönen wie auf ausgespannten Seilen tanzen und springen?

Tieck (Katz S. 10).

Tieck sieht in einem Musikstück »mehr Schwärze als Farbe«.

(Katz S. 28).

... wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton.

Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 527).

Lieder von aller Farbe. Tieck (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Seine Lieder, voll süßer Anmut und Klarheit, glichen dem reinen blauen Himmel seiner Heimat.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Der wunderbare Geist des Wohllauts in tausend schimmernden Farben wie das glänzende Pfauenauge.

Hoffmann (Siebert 83).

... und der Schrei spaltete sich im Fortgange wie das Licht in Farben in bunte Töne. Görres (Wagner S. 19).

Als goldne Wolken ziehen der Vögel Lieder.

Eichendorff (Nadler S. 30).

... vom Turm herab keine schwarzdumpfen Glocken, sondern rotjauchzenden Trompetentöne die liebliche Mittagstunde ankündigen.

Heine (Stock S. 6).

An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft.

Lenau (Steinert S. 227).

... der schönen Lau ihr Lachen, so hell wie ihre Zähne, die man alle sah. Mörike (Kappenberg S. 47).

Töne ... zart und bildsam ... wie flüssiges durchsichtiges Gold.
Stifter (Bertram S. 19).

Meyerbeer behauptet, daß gewisse Akkorde Webers purpurn seien. (Katz S. 4).

... der graue, trübe Ton der Musik, der die Wirkung der Komposition macht. Schumann (Katz S. 28.)

Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung (Musikstücke) ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere, grauere zu seinen Schilderungen.
Schumann (Katz S. 9—10).

Als Liszt erster Kapellmeister in Weimar wurde, verblüffte er bei der Anfangsprobe sein Orchester dadurch, daß er sagte: »O, bitte meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es.«

An einer andern Stelle heißt es: »Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich danach zu richten! Nicht so rosa!«
(Katz S. 4).

Bülow pflegte zu ersuchen, das Orchester möge »röter« oder »grüner« spielen. (Fischer, Arch. 23, p. 8.)

Ton = Wasser.

Die Seele kann »diesen Gesang so recht aus dem Grunde genießen, hier schwimmt sie mit dem silbernen Strome in ferne dunkle Gegenden hinunter«. Tieck (Katz S. 30).

Musikgenuß: »wie von einem Meerstrudel immer tiefer und tiefer hinuntergeführt, immer mehr der obern Welt entrückt«.
Tieck (Katz S. 44).

Über den Garten weg »zog ... der Gesang wie ein klarer, kühler Strom«. Tieck (Steinert S. 217).

... die Musik »fließt wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten«. Tieck (Steinert S. 110).

... melodischer Gesang wie ein rieselnder Bach.
Tieck (Steinert S. 110).

... die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten.
Tieck (Steinert S. 110).

... wie sich in den hellen Musikwellen die zarten Füße badeten im Tanz. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 527).

Ich verlor mich in kunstreichen Passagen, ließ den Strom der Töne stärker aufsteigen in brausenden Wellen, verrauschen im murmelnden Geplätscher. Hoffmann (Stock S. 33).

Welches namenlose Gefühl durchbebte mich ... wenn ... die Töne der Orgel von dem Chore herabströmten und, wie zur brausenden Flut anschwellend, mich fortrissen. Hoffmann (Margis S. 95).

Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen. Hoffmann (Margis S. 95).

Der musikalische Gedanke eines Beethovenschen Trios prägt sich »dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn ... wie einen silberhellen Strom nicht mehr aus dem Auge«.

Hoffmann (Katz S. 30).

... der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Hoffmann (Glöckner S. 32).

Ton = Tropfen.

Töne tropften bald wie geschmolzene Silberpunkte auf seinen Busen. Jean Paul (Fischer, Farbe und Klang, S. 514).

Nachtigallenschlag ...
Troff wie Honig durch das Gezweig.

Mörike (Kappenberg S. 48 Anm.).

... er streute gleichsam noch ein paar Hände voll Töne wie Goldkörner über den See. Stifter (Bertram S. 19).

Schumann sagte: es sind die Symphonien Kalliwodas »weißen durchsichtigen Perlen zu vergleichen«.

(Katz S. 33).

Ton = Gewebe.

... so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab.

Wackenroder (Glöckner S. 13).

Und die Nachtigall schlug voller,
Hub und breitete ihr Lied aus
Wie ein Kleid von süßem Wohllaut,
Deckte Wald mit und Gefilde.

Tieck (Steinert S. 108).

Der Gesang der Vögel aus den Büschen spreitet sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft. Tieck (Steinert S. 108).

... So bildete sich die Musik, die nun, wie aus strahlenden Tönen gewobenes leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16 Anm.).

Es flicht die Nachtigall die goldnen Schlingen.

Brentano (Steinert S. 175).

Das Abendlied der Ammer ... klang so dünn und dicht neben mir, als flöge das Vöglein heimlich mit und zöge ein zitternd Goldfädlein von Zweig zu Zweig. Stifter (Bertram S. 19).

... sie wand ihre starken goldnen Töne herrlich um die Häupter der Menge. Stifter (Bertram S. 19).

Ton = plastisches Gebilde.

Musikalische Verzierung — die Zieraten an Gebäuden und Säulen. Heinse (Hildegard v. Hohenthal S. 174).

Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom. Hoffmann (Glöckner S. 31).

Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters (zu Straßburg) mit all den phantastischen Verzierungen, die, künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen, die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche..
Hoffmann (Glöckner S. 31—32).

Carus findet, daß Beethovens Missa Solemnis nicht im echten Baustil der Kirche gehalten sei, den die alte italienische Kirchenmusik und Bach vertreten, jene den romantischen, dieser den gotischen.
(Zitiert nach Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik [Leipzig 1902], S. 271.).

Die romantische Ader, die sich hier (im Musikstück von I. Moscheles ...) durchzieht, ist aber nicht eine, die wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von Bach, Händel und Gluck anschaut. Schumann (Katz S. 34, 35).

Ton = Pflanze.

Sie ordnen und pflanzen nicht die »Töne wie Blumen in kleine regelmäßige Beete ...« Wackenroder (Phantasien über die Kunst II [Ausg. Minor], S. 63).

... die Spieler ... zogen aus ihren Blasinstrumenten die muntersten, lustigsten Frühlingstöne hervor, so frisch wie das junge Laub, das sich aus den Zweigen der Bäume hervordrängt.
Wackenroder (Phantasien über die Kunst II [Ausg. Minor], S. 65).

Dich hört ich Töne sowie Blumen pflücken.
Tieck (Steinert S. 110).

... die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere gleichsam ... ein Baum- und Blumengarten.
Tieck (Steinert S. 112).

... durch jedes Blatt die süße Stimme scheint.
Tieck (Fischer, Arch. 23, S. 14).

... und es war, als umwehten ihn leise Seufzer. Die legten sich um die Flasche wie grüne, durchsichtige Holunderblätter.
Hoffmann (Stock S. 34).

... ja selbst Antoniens Gesang, den ich nie gehört, leuchtete oft in mein tiefstes Gemüt hinein, wie ein sanfter, tröstender Rosenschimmer.
Hoffmann (Glöckner S. 33).

Und erhabene und weiche, erschütternde und zarte Laute ziehen durch die Zweige wie fallende Blüten einer andern Welt, die nicht im Raume ist.
Görres (Wagner S. 18).

Im Walde scheint das Tönen, die Büsche »mit goldnen singenden Blüten zu überziehn«. Brentano (Steinert S. 175).

Ton = Vogel, Biene, Schmetterling.

Die Flötentöne schlüpften wie Schmetterlinge ... unter dem Flügel (des Sturmes) weg. Jean Paul (Bertram 17).

Gesang der »durch die einsame Nacht hingleitete, wie ein weißer Schwan über den dunklen See«. Tieck (Katz S. 35).

Gesang, der »wie ein Schwan durch kühle Lüfte strich«.
Tieck (Katz S. 35).

Aus dem Morgenschein des Antlitzes erhebt sich die Lachblüte wie eine Taube, die die schneeweißen Flügel prüft.
Tieck (Steinert p. 107).

... lichte Töne flogen, wie die Tauben,
Die in der Sonne wie klar Gold erfunkeln.
Tieck (Steinert S. 108).

Stimmen, die »auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne« sich erheben. Hoffmann (Katz S. 36).

... wenn die guten, frommen Töne wie goldene Bienen aus den vier Händen fliegen. Stifter (Bertram S. 19).

Schumann vergleicht Tonstücke mit Schmetterlingen, die oft »zackig, oft in schönen Bogen« dahinfliegen.
(Katz S. 46).

Ton = Person.

Tieck glaubt »in den schimmernden Tönen wahrzunehmen, wie sich reizende ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen.
(Katz S. 39).

Tieck läßt »die geistliche Musik ganz wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln«. (Katz S. 36).

Symphonie zu dem Trauerspiele Macbeth: »wie Gespenster zittert es es durch all die Verworrenheit hindurch. Die Gestalten gewinnen bestimmtere Umrisse, furchtbare Bildungen schreiten bedeutungsvoll über die Heide herüber ...« Tieck (Katz S. 37, 38).

... in der Beethovenschen Symphonie in C-Moll zieht für Hoffmann »eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht«. (Katz S. 39).

Hoffmann sieht in der Musik »sich einzelne unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen«.
(Katz S. 49).

Nie gedachte, nie empfundene Melodien ... durchbeben mein Innerstes und ist nicht dieser Ton ... Sie selbst.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut. Hoffmann, (Fischer, Arch. 23, S. 14).

In Mozarts Don Juan sieht Hoffmann »feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken«. (Katz S. 38).

Melodie der F-Dur umfaßt ihn wie »mit lieblichen Armen«
Hoffmann (Katz S. 40).

... ob ... ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der ... hinabstrahle. Der Opponent ... frägt nach Haar, nach Mund und Lippen, nach Armen, Händ' und Füßen und zweifelt, daß ein bloßer, purer Ton mit diesem allen begabt sein könne. Hoffmann (Stock S. 28).

In den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik.
Hoffmann (Stock S. 34).

... da traten zwei Kolosse in glänzendem Harnisch auf mich zu: Grundton und Quinte. Hoffmann (Stock S. 33).

... dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge und suchen die dunklen Klangfiguren, die zu jenen Opernmelodien gehören. Heine (Siebert S. 78).

In einer Spohrschen Symphonie spielen »unter einem wolkenlosen Himmel ... die Kinder zu Scharen«.
Schumann (Katz S. 37).

In dem Finale der großen Sonate von Löwe sieht Schumann »eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an«.
Schumann (Katz S. 37).

Ton = Landschaft.

Die Musiktöne gleichen oft einem feinen flüssigen Elemente, einem klaren, spiegelhellen Bache, wo das Auge sogar oft in den schimmernden Tönen wahrzunehmen glaubt, wie sich reizende ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen.

Tieck (Petrich S. 24).

Es »schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangennimmt«. Tieck (Steinert S. 111).

Hoffmann erkennt für die einzelnen Tonarten bestimmte Bilderphantasien. (Vergleiche B-Dur und F-Dur.)

(Margis S. 97).

In Haydns Symphonien schweben »Jünglinge und Mädchen ... in Reihentänzen vorüber, lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen«.

Hoffmann (Katz S. 36).

Als die Musik zu dem Fest der Rosen begann, war dem Referenten zumute, als schaue er an einem sonnenhellen, warmen Frühlingstage in das reine glänzende Blau des wolkenlosen Himmels und es flüstere und kose in den dunklen Büschen wie süßer Liebestraum, und von den Schwingen des Zephirs, der dahinstrich auf lustiger Reise durch Flur und Wald berührt, erschlössen sich die Blumenknospen in brünstigem Verlangen, und ihre Düfte stiegen empor wie die Seufzer der Sehnsucht.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23 S. 10).

Vortrag einer deutschen Sängerin in Paris: »diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüten mit obligatem Mondschein.

Heine Siebert S. 80).

H. Heine bespricht das Spiel des berühmten Violinvirtuosen Paganini. Er sagt: »Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, 'daß er mir in Tönen der Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ.«

(Katz S. 11).

Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einweben; ... in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grünen anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt. Schumann (Katz S. 36).

Schumann äußert sich bei Besprechung eines Hillerschen Trios: »Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und

darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an.« (Katz S. 3).

Schumann sieht in Tondichtungen C. Löwes »eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling«. (Katz S. 26).

Ohr = Auge.

Es klingen ungeseh'ne Lieder in den Lüften.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 528).

Siehst du denn nicht, wie dieses holde Singen
Sich von dem Glanz der Lippen herbeweget,
Vom Mund den roten Liebreiz in sich heget?
Den süßen Flammen muß sich Feu'r entschwingen.
Tieck (Steinert S. 109).

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

Wem einmal Töne, Lichter, Farben, Sterne
Geschwisterlich aufgingen ...
Fühlt der in Gott ein Nahe noch und Ferne?
Tieck (Steinert p. 120).

Die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. Hoffmann (Stock S. 23).

... die Töne, die durch die Bogenlampen zogen.
Görres (Wagner S. 18).

Also sang des Lichtes Bogen.
Brentano (Nippold S. 54).

Will das Licht die Saiten stimmen.
Arnim (Rudolph S. 28).

Strahlen rauschen.
Arnim (Ariels Offenbarungen [Weimar 1912], S. 19).

Blumenregen von klingenden Strahlen und strahlenden Klängen.
Heine (Siebert S. 82).

Sonne = Ton.

Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel.
Heinse (Ardinghello S. 172).

Aber der Morgenröte gegenüber stand eine Morgenröte auf; immer herzerhebender rauschten beide wie zwei Chöre einander entgegen, mit Tönen statt Farben. Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Chöre der Morgenröte schlugen jetzt wie Donner einander entgegen. Jean Paul (Bertram S. 18).

... die Sphärenlaute von der Sonne auszuwallen schienen.
Jean Paul (Bertram S. 17).

Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde sternengleich herabschießen. Hoffmann (Stock S. 23).

Die Abendröte »hallt« von den Bergen »wider« und »verstummt leise«. Brentano (Steinert S. 174).

Brentano schreibt an Arnim über Bettinen: Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt... (R. M. Meyer [Brief an Arnim vom 1. Dez. 1808], Miszellen Euph. III, 1896, S. 110.)

Die Sonnenstrahlen bilden »ein Harmonienband«.
Arnim (Steinert S. 199).

Wenn seine Sonne hat das Licht,
Aus der ein Meer von Strahlen bricht,
Wo ist die Sonne für den Klang,
Ein Meer ausströmend von Gesang?
Lenau (R. M. Meyer, Euph. III, S. 110).

Mond = Ton.

Nachtigallen wurden wach und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins. Tieck (Grahl-Mägelin S. 33).

... der Mond »klingt mit den Sternen zusammen«.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Er vernahm ein feines Schrillen, ein lieblich tönendes Flüstern, es war ihm, als wenn die Mondstrahlen ein vertrauliches Gespräch mit einem verirrten Schmetterling und einer verspäteten Biene führten.
Tieck (Steinert S. 114—115).

In den Wiesen ist ein Klingen,
Ist's des Mondes Sichelklang, ...
Arnim (Halle und Jerusalem [Berlin 1846], S. 46).

Sterne = Ton.

... die Sterne wie mit süßen Flötenstimmen rufen.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Da klangen alle Sterne und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte. Tieck (Steinert S. 114).

... läßt die Vögel »dem Klang der flimmernden Sterne« schweigen.
Runge (Steinert S. 135).

Hör die Sternlein drinnen schallen.
Arnim (Rudolph S. 28).

Sterne locken mich durch Klang.
Arnim (Ariels Offenbarungen [Weimar 1912], S. 70).

Flamme = Ton.

Die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen.
Hoffmann (Stock S. 23).

Alle Fackeln waren wie mit einem hellen Lichtschrei auf einmal bis zum Grunde aufgebrannt. Görres (Wagner S. 19).

Ein andrer Stern blitzt noch so lebhaft, als solle man in der Stille sein Knistern hören können.
Stifter (Bertram S. 19).

Dunkelheit = Ton.

Die Töne sind ein wunderbarer lebender Atem der Dunkelheit.
Brentano (Steinert S. 175).

Farbe = Ton.

Die Weiber und Männer machen einen starken Kontrast wie Menschenstimmen und Trompetenton in ihren Farben.
Heinse (Jessen S. 8).

In weiten Kreisen türmt sich immer ein Gebirg über das andere, und das Farbenspiel geht in unendlichen Höhen und Tiefen durch alle Töne in süßen und furchtbaren Harmonien.
Heinse (Ardinghello S. 368).

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat, nach der Form und Farbe, Zung' und Seele,
. . . .
. . . der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet,
Umschlungen sind sie alle nur ein Freund.
. . . .
Und so wie Farb' und Blumen anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammendringen,
Und brüderlich in einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.
Tieck (Steinert S. 115, 116).

Auch ich hatte gerade ein Kleid an, ... dessen Farbe in Cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-Dur-Farbe habe darauf setzen lassen.

Hoffmann (Stock S. 23).

Das arme dürftige Leben ... lautlos ohne Farbenjubel.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 19).

Steigt der Zug in bunte, hell aufsingende Farben gekleidet an jener Stelle auf, so sinken an der andern die Trauerchöre verhüllt hinab.

Görres (Wagner S. 19).

... die Farben, Formen und Gestalten singen, der Ton aber hat Gestalt.

Brentano (Steinert S. 174).

Die Wimpel wehen in bunten Melodien.

Brentano (Steinert S. 174).

Jede Farbe klingt im Glanz.

Arnim (Rudolph S. 28).

Dort an jener Bergesreihe — Klingt die Bläue.

Löben (Steinert S. 203 Anm.).

... farbig klingenden Schlund.

Eichendorff (Grimm, Dt. Wörtb. V, S. 1191).

Alles grün und golden musizierend.

Eichendorff (Steinert S. 216).

Nelke, du reizendes Kind ... jauchzende Farben voll Lust flammst du ins traurige Grün.

Eichendorff (Nadler S. 42).

Sind die Farben denn nicht Töne
Und die Töne bunte Schwingen?

Eichendorff (Steinert S. 217).

... alle Farben einer Gegend wie leise Musik ineinander schmelzen.

Heine (Siebert S. 79).

Ultramarin sieht aus wie ein tiefer Harmonikaton — der Purpur wie Liebeslieder — das Grün wie sanfte Flöten — das Rot wie Trompetengeschmetter.

Stifter (Bertram S. 20).

Sie (Beschreibungen von Sonnenfinsternissen) können nur das Gesehene malen, aber schlecht, das Gefühlte noch schlechter, aber gar nicht die namenlos tragische Musik von Farben und Lichtern, die durch den ganzen Himmel liegt — ein Requiem, ein dies irae, das unser Herz spaltet.

Stifter (Bertram S. 18).

Plastisches Gebilde = Ton.

Von der Kirche La Portiuncula in Albani: »Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-Dur oder der Ionische Rhythmus.«

Heinse (Jessen S. 8).

Von San Paolo in Rom: »die ganze Seele stimmt sich daran rund und geschmeidig.« Heinse (Jessen S. 8).

Tieck begeistert sich »für die gotischen Formen des Straßburger Münsters, die den harten Stein und Felsen wie in Musik und Wohllaut auflösen«. (Joël S. 48).

Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente. Novalis (Ausg. Minor III S. 12).

Kristallisation: akustische Figuren chemischer Schwingungen. Novalis (Glöckner S. 18).

... sollte alle plastische Bildung vom Kristall bis auf den Menschen nicht akustisch, durch gehemmte Bewegung zu erklären sein? Novalis (Ausg. Minor III S. 105).

Architektur ist gefrorene Musik. Schelling.

Pflanze = Ton.

... die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen ... eine unwillkürliche Musik in schönem Wechsel, in lieber Wiederholung. Tieck (Steinert S. 112).

Blätter und Blüten »wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten herausgequollen«. Tieck (Steinert S. 112).

Gewalt'ge Lilien ...
Und Töne wohnen in dem Kelche drin.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 247).

... überall flimmerten kristallene Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen hervor. Hoffmann (Fleischer S. 89).

... es war mir ... jene Gesänge ... wären in den Moosen des Steins ... aufbewahrt. Wirklich geschah es auch, daß, den Stein betrachtend, ich oft in ein hinbrütendes Träumen geriet und dann den herrlichen Gesang des Fräuleins vernahm. Hoffmann (Stock S. 32).

... als ich nach einigen Jahren in mein Dorf zurückkehrte, lachte ich über meinen kindischen Wahnwitz, aus den Moosen Melodien heraussehen zu wollen. Hoffmann (Stock S. 20).

... dann mußte ich, den Stein beschauend, wieder ganz unwillkürlich an das schöne Lied denken, welches mein Vater beinahe täglich sang ... Eben bei dem Anhören des Liedes kamen wir dann wieder meine lieben Moose in den Sinn, so daß beides mir bald nur eines schien und ich es in Gedanken kaum mehr voneinander zu trennen vermochte.
Hoffmann (Stock S. 21).

Person = Ton.

... auf Karolinens Gesicht »eine immer neue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen«.' Fr. Schlegel (Joël S. 38).

Franz gedachte an Roderigos Worte, der von der Gräfin gesagt hatte, daß sie in Bewegungen Musik schriebe, daß jede Biegung der Gelenke ein Wohllaut sei. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

... alles an ihr, Gebärde, Gang und Stimme erklingt wie Musik und nimmt mein Herz gefangen. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Eure Gestalt eine himmlische Musik verkündigt.
Tieck (Petrich S. 20).

Das seidene Gewand legte sich um den schönsten Körper und wiegte sich wie Musik um die bewegten Glieder.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530 Anm.).

... jede ihrer sanften, reizenden Bewegungen beschreibt in Linien eine schöne Musik. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Es schwingt sich wie Musik der Bau der Glieder.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Glieder ...
... sind wie süße Musik,
Welche klingt in vollen Wogen,
Also tönen die Gebärden
Als ein Echo von den Worten
Ihrer Augen, ihrer Blicke ...
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

... liegt nicht in einigen (Heiligenbildern) unendlich viele Musik? Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 515).

Ich folge nicht, denn süße Harmonie
Bewegt sich her und klingt in diesen Gliedern,
Und wie sie geht und wandelt, ist es wie
Ein Wollustatmen, und ringsher erwidern
Die Blumen lächelnd diese Melodie.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Ton zu jeder Gestalt, Gestalt zu jedem Ton.
Novalis (Ausg. Minor III S. 10).

Himmlische Musik verkündet Mathildens Gestalt.
Novalis (Joël S. 38).

Ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton, und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

Prinzessin Hedwiga gleicht in ihrem Wesen ... einer hell und klar hinströmenden Melodie. Hoffmann (Grahl-Mögelin S. 26).

... die Melodien, die nun aus ihrem Innern heraustönen, sind weicher, milder, jungfräulich zarter. Hoffmann (Grahl-Mögelin S. 28).

Können wir das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen?
Hoffmann (Stock S. 23).

Und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen anschwellenden Tönen. Hoffmann (Fleischer S. 89).

Denn jeder Ton ruhte ja in Deiner Brust und mußte ja in meinem Blick erklingen. Hoffmann (Margis S. 95).

Ich wollte ... ich schwämme als Gesang durch den reinen Äther.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

In den Windungen des schlanken Leibes all die herrlichen Kristallglockentöne hervorblitzen mußten.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 17).

... sie ist ... Licht und Sternbild alles Gesanges.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Sie finden, daß alle diese reichen (gemalten) Gruppen ... sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 19).

... sie selbst schien eine verkörperte Himmelsmusik zu sein.
Hebbel (Fischer, Arch. 23, S. 14 Anm.).

Landschaft = Ton.

... aus einer solchen (gemalten) Landschaft glaubt Tieck Klänge zu hören: »ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magischen Kräften eingeschlossen«. Tieck (Kleinmayr S. 18).

Auge = Ohr und Sprache.

... die Seele »zitterte mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter Triller«. Heinse (Steinert S. 15).

Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise wie die Kehle durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein?
Novalis (Ausg. Minor II S. 238, 239).

Akustisch = Osmatisch.

... wehend glitt mein Flügelschiff durch grünen Rosenschein und durch weiches Tönen eines langen Blumenduftes.
Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Musikanten »füllten die ganze Luft mit den lieblichen Düften ihres Klanges an«. Tieck (Petrich S. 24).

Auf einen Wink der Fee erscholl eine äußerst liebliche Musik, die wie ein Wohlgeruch durch das Gemach zog und leise an den Felsenwänden klang. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 531 Anm.).

Nun rauschten die Akkorde stärker, und glühende Düfte wehten daher. Hoffmann (Stock S. 34).

Statt dessen hörten wir leise liebliche Glockenklänge, und es war so, als verbreite sich ein feiner Rosenduft.
Hoffmann (Stock S. 35).

Die wunderbare Musik des Gartens tönte zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen, lieblichen Düften.
Hoffmann (Stock S. 35).

... gestorben all die herrlichen Kanzonetten — die wunderbaren Bolleros und Seguidillas, die wie klingender Blumenhauch von ihren Lippen strömten. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 21).

Musik Henry Vieuxtemps': wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Schumann (Katz p. 35).

Frühlingssonaten, die wie Märzveilchen duften.
Schumann (Katz S. 2).

Osmatisch = Akustisch.

Töne, Jauchzen, Wonne schwebt auf Blumendüften.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 513).

Da duften und klingen die Blumendüfte.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 514).

Wie Liebeslaute durchwallten die Orangen- und Jasmindüfte das Boskett. Hoffmann (Stock S. 36).

Es ist wahr, eine tiefe geheimnisvolle Magie der Natur liegt in den Blumendüften ... Als im Hauch des Abendwindes die Düfte des blühenden Jasmins, der Fackeldisteln, Lilien, Rosen mich umströmten, da fühlte ich ein unnennbares Wohlsein, das aufging in meinem Innern wie heilige herrliche Musik. Aufs neue glaubte ich die tiefere Bedeutung des dichterischen Wahnsinns zu verstehen, der Duft und Musik in einen Brennpunkt der Empfindung stellt. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 7—8).

Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter, und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu.
Hoffmann (Schäffer S. 168).

Ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen.
Hoffmann (Stock S. 30).

Seltsame Düfte wehen mit rauschendem Flügelschlag daher.
Hoffmann (Stock S. 30).

Und der Geruch, den sie (die Blumen) verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher ... vermischten. Hoffmann (Stock S. 36).

Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich ... und ich höre dann wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.
Hoffmann (Stock S. 36).

... die Blumen ihre mannigfaltigen Wohlgerüche wie in einem jubelnden Choral zum Himmel aufatmen.
Hoffmann (Glöckner S. 31).

Der geheimnisvolle Duft eines unbekannten Aromas wallte auf und nieder und schien die süßen Töne der Harmonika hin und her zu tragen.
Hoffmann (Glöckner S. 26).

... die Blümlein ... strahlen ihre Düfte empor wie ein herrliches Loblied. Hoffmann (Stock S. 29).

... jener seltsame Traum, in dem ich, eine Opernprobe dirigierend, einer Sängerin zurief, sie möge in den Vortrag einer Arie mehr Nelkenduft bringen, kam mir nicht mehr skuril vor.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 8).

Ich sauge dein Wort,
Den klingenden Duft
Der süßen Rose.
Lenau (Grimm, Deutsch. Wtb. V, S. 1191).

Osmatisch = Optisch.

Kobolde fliegen aus, »Düfte zu sammeln«.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 511).

In eine Urne von dem blauen Veilchenbeete süße Düfte ... lesen.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 511).

Wie ein Heiligenschein umgibt sie ein süßer verborgener Duft.
Görres (Henrich S. 36).

... flüchtig wie Farbenschimmer die Gerüche an dem Organ vorbeieilten. Görres (Wagner S. 17).

... die Düfte ... zogen, verdichtet von den Abendschauern, sich zusammen, es konnten die Strahlen länger nicht spielen, sich an ihnen brechen. Görres (Wagner S. 19).

... von jenem milden violetten Duft empfangen.
Görres (Wagner S. 19).

... der Duft erglänzt in flammenden geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Hoffmann (Stock S. 29).

... der Duft war das wunderbare Leuchten des reinsten Frühlingsäthers. Hoffmann (Stock S. 29).

Du nahst dich der herrlichen Blume, die in süßen, heimischen Düften dir entgegenleuchtet. Hoffmann (Stock S. 29).

... dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. Hoffmann (Stock S. 36).

... in rotem Duft (öfters). Eichendorff (Nadler p. 30).

Akustisch = Sensorisch.

Bloße Instrumentalmusik ist oft nichts mehr als ein leerer Ohrenkitzel wie Tabak für Nase. Heinse (Hildegard v. Hohenthal S. 240).

Lautgesprochene Worte, Fußtritte bohrten wie Stacheln in meinen Kopf. Hoffmann (Stock S. 35).

Dolchstich der Septime.
Hoffmann (Stock S. 37).

... es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich ...
Hoffmann (Schaeffer S. 102).

Worte wurden, so wie sie ausgesprochen, zu Bleikugeln, die an Theodors Gehirn abprallten. Hoffmann (Stock S. 37).

Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich in dem nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde.
Hoffmann (Margis 96).

Grelle Töne »stechen« wie helle Lichtspeere ... frech in die Traumnacht«. Brentano (Steinert S. 175).

... wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht. Mörike (Kappenberg S. 47).

Die Stimme der Grille ... klopfte mit einem silbernen Stäblein an mein Herz. Stifter (Bertram 19).

Sensorisch = Akustisch.

Brennende Küsse fühlte ich auf meinen Lippen, und diese Küsse selbst waren melodischer Wohllaut des Himmels.
Hoffmann (Margis S. 95).

Optisch = Sensorisch.

Da fuhr plötzlich ein brennender Strahl in mein Herz, wie es zerspaltend ... Der Strahl, der mein Herz durchbohrt, war aber der Blick eines menschlichen Augenpaares. Hoffmann (Margis S. 95).

Unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Hoffmann (Margis S. 95).

Akustisch = Gustativ.

Der Ton der Cremoneser Geigen »ätherreiner, gewölbtvoller, süßer Kapweinklang«. Heinse (Steinert S. 15).

Optisch = Gustativ.

Trinket den goldenen Schein
Mutig in Euch hinein.

Tieck (Steinert S. 87).

So schmeckt ja auch diese lieblich rührende und tiefe Farbe.

Tieck (Steinert S. 87).

Gustativ = Optisch.

Der Fürst ... kostete etwas von dem Mark (der Zwiebel): »welch ein Geschmack ... und dabei ist es mir, als sähe ich den verewigten Zinnober vor mir stehen, der mir zuwinkte und zulispelte.

Hoffmann (Stock S. 36).

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

Ein doppeltes Schneegestöber von Funken und von Tropfen zwischen einem Staubregen von Blumendüften spielte und wirbelte, und worin Klotildens Töne wie verirrte Engel sinkend und steigend umherflogen.

Jean Paul (Fischer, Farbe und Klang, S. 514)

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet.
Umschlungen all' sind alle nur Ein Freund, ...

Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 248).

Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farbe, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wunderbares Konzert erblickt, so wie nach dem geistreichen Ausdruck eines Physikers Hören ein Sehen von Innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von Innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt. Hoffmann (Katz S. 13, 14).

Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen, anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik. Hoffmann (Katz S. 36).

Nicht sowohl im Traume als während des Einschlafens, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich die Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 6).

Linde säuseln kühle Lüfte,
Und im süßen Himmelsglanze
Bilden spielend sich zum Kranze
Töne, Worte, Farb' und Düfte.

Fr. de la Motte Fouqué (Lehmann, Deutsche Poetik [München 1908], S. 132 Anm.).

Akustisch = Optisch = Sensorisch.

Der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte.

Hoffmann (Margis S. 95).

... die hochgeschürzten stolzen Lippen
Hauchten Worte, süß wie Mondlicht
Und zart wie der Duft der Rose.

Heine (Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft [Halle 1897], I S. 387).

Glockenklänge zogen feierlich
Hin und her, zogen wie Schwäne
An Rosenbändern das gleitende Schiff...

Heine (Elster I S. 388).

Kapitel IV.

Sammlung von Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton — Licht.

A Light in sound, a soundlike power in light.

Coleridge, Eolian harp 28.

O, summer eve! with power divine, bestowing
On thine own bird the sweet enthusiasm

Which overflows in notes of liquid gladness,
Filling the sky with light!
Shelley, Prince Athanase II 199—202.

And music from her respiration spread
Like light. Shelley, Epipsychidion 329—330.

A light broke in upon my brain, —
It was the carol of a bird.
Byron, Prisoner of Chillon 251—252.

... light that lightened from the lyre.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 298.

The spell of the mage of music evoked their sense,
As an unknown light.
Swinburne, the Death of Richard Wagner, vol. V p. 136.

... the sound and light of sweetest songs still float and shine.
Swinburne, Athens, vol. V p. 208.

Soft and strong and loud and light,
Very sound of very light
Heard from morning's rosiest height,
When the soul of all delight
Fills a child's clear laughter.
Swinburne, A Child's Laughter, vol. V p. 283.

Song visible, whence all men's eyes were lit
With love and loving wonder.
Swinburne, A new Year Ode to Victor Hugo, vol. VI p. 41.

Silent shines the word.
Swinburne, Epicede vol. VI p. 248.

Soft as light and strong
Rises yet their song.
Swinburne, Barking Hall. A Year after, vol. VI p. 331.

Answering music shines about us here.
Swinburne, Prologue to Old Fortunatus, vol. VI p. 409.

Soft laughter as of light that stirs the sea
With darkling sense of dawn ere dawn may be.
Swinburne, Prologue to Old Fortunatus, vol. VI p. 409.

Ton = Sonnenlicht.

Sweet voice of comfort! 't was like the stealing
of summerwind thro' some wreathed shell —
. . . .
't was whispered balm — 't was sunshine spoken!
Thomas Moore, No, not more welcome,
Irish Melodies, p. 193.

No thunder and no sunrise like thy song.
Swinburne, In the Bay, vol. III p. 13.

... the light that lived in the sound ...
of his speech was one
With the light of the wisdom that found earth's
tune in the song of the sun.
Swinburne, The Altar of Righteousness,
vol. VI p. 318.

... the sovereign sound of song that rang
As though the sun to match the sea's tune sang.
Swinburne, Prologue to a Very Woman,
vol. VI p. 418.

Song brighter far than sunlight soared and shone.
Swinburne, The Afterglow of Shakespeare,
vol. VI p. 423.

Ton = Mond.

As the moon's soft splendour
O'er the faint cold starlight of Heaven
Is thrown,
So your voice most tender
To the strings without soul had then given
Its own.
. . . .
. . . .
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one.
Shelley, To Jane, The Keen Stars were
Twinkling 7—12, 21—24.

And sweet as the moon's word spoken
in smiles that the blown clouds mar
The psalmist's witness in token
arose as the speech of astar.
Swinburne, Altar of Rightousness, vol. VI
p. 309.

And up the music-moonlight sea
They floated calm and slow —
James Thomson, An Old Dream, vol. II p. 357.

... the moon herself in my dream ...
Was only the voice supreme translated
into pure light.
. . . .
... the stars were the notes of the singing
And the moon was the voice of the song.
James Thomson, He heard her sing, vol. II p. 53 and 54.

Ton = Sterne.

Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
Which pierce the sense, and live within the soul,
As the sharp stars pierce winter's crystal air
And gaze upon themselves within the sea.
Shelley, Prometheus Unbound Act IV, Sc. 1, 190—193.

... I hear thy shrill delight,
Keen as are the arrows
Of that silver sphere,
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear
Until we hardly see, — we feel it is there.
Shelley, To a Shylark 20—25.

And from her lips, as from a hyazinth full
Of honey — dew, a liquid murmur drops,
Killing the sense with passión; sweet as stops
Of planetary music heard in trance.
Shelley, Episychidion 83—86.

Then stirs the feeling infinite, so felt
In solitude, where we are least alone;
A thruth, which through our being then doth melt,
And purifies from self: it is a tone,
The soul and source of music, which makes known
Eternal harmony, and sheds a charm
Like to the fabled Cytherea's zone
Binding all things with beauty;
Byron, Childe Harold's Pilgrimage, Canto III 90.

... like a palpitating star
Thrilled into song, the opera-night
Breathes faint in the quick pulse of light;
Rossetti, Jenny, p. 93.

Her voice was like the voice the stars
Had when they sang together.
Rossetti, The Blessed Damozel, p. 234.

... and now she spoke as when
The stars sang in their spheres.
Rossetti, The Blessed Damozel, p. 233.

Now well-nigh was the third song writ, —
The stars a third time sealing it
With sudden music of pure peace:
For echoing thrice the threefold song,
The unnumbered stars the tone prolong.
Rossetti, Dante at Verona, p. 14.

... such gift be allowed to man,
That out of three sounds he frame, not a fourth sound, but a star.
Browning, Abt Vogler, stanza VII.

There shone a laughter in the singing stars —
Swinburne, St. Dorothy, vol. I p. 241.

Light shed from song as starlight from a sphere.
Swinburne, On the Death of Sir Henry Taylor, vol. III p. 251.

Sounds lovelier than the light
And light more sweet than song from night's own bird
Mixed each their hearts wit other, till the gloom
Was glorious as with all the stars in bloom,
Sonorous as with all the spheres in chime
Heard far through flowering heaven.
Swinburne, Birthday Ode, vol. III p. 349.

And Balen, brief of speech, as light
Whose word ...
Strikes silence through the stars of night,
Spake. Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 218.

starry soundless music saith
That light and life wax perfect even through night and death.
Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.

A woman's voice ...
... filled with light as stars, and as stars compelled
To move by might of music,
. . . .
... lit as a mountain lawn
By morning Swinburne, An Evening at Vichy, vol. VI p. 376.

The soul whose Song was as music of stars that chime,
Swinburne, New Year's Eve, vol. VI p. 322.

A starrier lustre of lordier music rose.

Swinburne, Prologue to the Two Noble Kinsmen, vol. VI p. 421.

The ... concord of thy tune Rose under skies ... like a sound of silver speech of stars.

Swinburne, Philip Massinger, vol V p. 301.

And the pale stars musically set
To the watery bells of the rivulet.

Rob. Bridges, Dunstone Hill, New Poems No. 24.

Ton = Flamme.

... words ......
Flash, lightening-like ... with unaccustomed glow.

Shelley, Epipsychidion 33—34.

... the child's laugh, sharply shortening
As fire doth under rain, fell off.

Swinburne, At Eleusis, vol. I p. 213.

... song-birds of sorrow, that muffle
Their music as clouds do their fire.

Swinburne, Dedication 1865, vol. I p. 295.

... what voice of God grown heavenlier in a bird,
Made keener of edge to smite
Than lightning.

Swinburne, On the Cliffs, vol. III p. 312.

No later light of tragic song they knew
Like his whose lightning clove the sunset through.

(Shakespeare).

Swinburne, Prologue to the Duchess of Malfy, vol. VI p. 411.

Such breath and light of song as of a flame
Made ears and spirits of them that heard it ring.

Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III S. 59.

... laughter lightened and flamed.

Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 317.

Thy speech flickers like a blown-out flame.

Swinburne, Atalanta in Calydon, vol. IV p. 251.

And the word of his servant
... spoken was fire, and the light of a sword.

Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 308.

... the prayer above all prayers heard,
The cry ..., a sweet blind wonderful word,
Sprang sudden as flame, and
kindled the darkness of faith with love.

Swinburne, Altar of Righteousness, vers VI, p. 312.

... see;
... the dome's infinity,
Lamp'd by all the rhythmic quires
Of those unconsuming fires!

James Thomson, Tasso to Leonora, vol. II p. 314.

'... a great chorded shell, whose sleek lips played
Wild freaks of rainbow lightnings to illume
The gorgeous thunders of its hollow womb.

James Thomson, Ronald and Helen, vol. II p. 209.

But soon, from her own harpings taking fire,
In love and light her melodies expire.

Francis Thompson, Love in Dian's Lap VII, Her Portrait, vol. I p. 94.

Ton = Dunkelheit, Schatten.

And well these lofty Brethren bear their part
In the wild concert — chiefly when the storm
Rides high; then all the upper air they fill
With roaring sound that ceases not to flow
Like smoke, — along the level of the blast,
In mighty current.

Wordworth, Excursion II 696—701.

Her lips how moist! — they speak,
In ripest quiet, shadows of sounds.

Keats, Lines: unfelt — unheard, unseen verse 2.

... her speaking in so interwound
Of the dim and the sweet, 't is a twilight of sound
And floats through the chamber.

Mrs. Browning, The Lay of the Brown Rosary XVII, vol. II p. 61.

Now the vision in the sound
Wheeleth on the wind around;
Now it sweepest back, away —
The uplands will not let it stay
To dark the western sun.

Mrs. Browning, The Romaunt of the Page XII, vol. II p. 44.

... so dire a cry,
So fearful and so fierce, ...
Rang from a daughter's lips, darkening the sky
To the extreme azure of all its cloudless cope
With starless horror.

Swinburne, Song for the Centenary of Walter Savage Landor, vol. V p. 24.

A floating haze of silver subtile song.

Francis Thompson, Sister Songs II, vol. I p. 66.

Like grey clouds one by one my songs upsoar
Over my soul's cold peaks.

Francis Thompson, The Cloud's Swan-Song, vol. II p. 206.

Ton = Farbe.

Oft have I caught, upon a fitful breeze,
Fragments of far-off melodies,
With ear not coveting the whole,
A part so charmed the pensive soul:
While a dark storm before my sight
Was yielding, on a mountain height
Loose vapours have I watched that won
Prismatic colours from the sun;
Nor felt a wish that heaven should show
The image of its perfect bow.

Wordsworth, Written in a blank leaf of Macpherson's Ossian 1—10.

The music of the merry marriage-bells,
Killing the azure silence, sinks and swells.

Shelley, Ginevra 42—43.

In pale and silver silence they remain'd.

Keats, Hyperion II 356.

And in the compass of three little words,
More musical than ever came in one,
The silver fragments of a broken voice,
Made me most happy ...

Tennyson, The Gardener's Daughter, Poems I p. 278.

... harlots paint their talk as well as face
With colours of the heart that are not theirs.

Tennyson, Merlin a. Vivien, p. 214.

Earl Limours
Drank till he jested with all ease, and told
Free tales, and took the word and play'd upon it,

And made it of two colours; for his talk
When wine and free companions kindled him,
Was wont to glance and sparkle like a gem
Of fifty facets. Tennyson, Geraint and Enid p. 131.

Then the music touch'd the gates and died;
Rose again from where it seemed to fail,
Storm'd in orbs of song, a growing gale;
Till thronging in and in, to where they waited,
As 't were a hundred-throated nightingale,
The strong tempestuous treble throbb'd and palpitated;
Ran into its giddiest whirl of sound,
Caught the sparkles, and in circles,
Purple gauzes, golden hazes, liquid mazes,
Flung the torrent rain-bow round.
Tennyson, Vision of Sin, Poems II p. 125.

"The right angle of light's incidence produces a sound upon the Egyptian pyramids" this assertion, thus expressed, I have encountered somewhere — probably in one of the Notes to Apollonius. It is nonsense, I suppose, — but it will not do to speak hastily.

The orange ray of the spectrum and the buzz of the gnat (which never rises above the second A), affect me with nearly similar sensations. In hearing the gnat, I perceive the color. In perceiving the color, I seem to hear the gnat.
Poe, Marginalia, vol. XVI, p. 17, 18.

The sick sound aching in a lifted throat
Turns to sharp silver of a perfect note.
Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 252.

Day's dying dragon lies drooping his crest,
Panting red pants into the West.
Francis Thompson, A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.

Ton = Wasser.

... for thy song,
In silence listening, ...
My soul lay passive, by thy various strain
Driven as in surges now beneath the stars,
. . . .
Fair constellated foam, still darting off
Into the darkness; now a tranquil sea,
Outspread and bright, yet swelling to the moon.
Coleridge, To Will. Wordsworth 94—101.

My spirit like a charmèd bark doth swim
Upon the liquid waves of thy sweet singing,
Far far away into the regions dim

Of rapture — as a boat, with swift sails winging
Its way adown some many-winding river,
Speeds through dark forests o'er the waters swinging.
Shelley, Fragment, To one Singing 1—6.

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing.
Shelley, Prometheus Unbound, Act II Sc. 5, 72—74.

The ruffled silence spread again,
Like water that a pebble stirs.
Rossetti, My Sister's Sleep, p. 230.

I shall loathe sweet tunes, where a note grown strong
Relents and recoils, and climbs and closes,
As a wave of the sea turned back by song.
Swinburne, The Triumph of Time, vol. I p. 45.

... unnumbered throats
Flung upward at a fountain's pitch,
The fervour of the four long notes,
That on the fountain's pool subside —
Exult and ruffle and upspring:
Endless the crossing multiplied
Of silver and of golden string.
There chimed a bubbled underbrew
With witch-wild spray of vocal dew.
Meredith, Night of Frost in May, vol. II p. 239.

......
A song of light, and pierces air
With fountain ardour, fountain play,
To reach the shining tops of day,
And drink in everything discerned
An ecstasy to music turned.
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 111.

O Bird
. . . .
... slip your shaken music,
An elfin avalanche.
Francis Thompson, A Question, vol. II p. 204.

Song falls precipitant in dizzying streams.
Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 26.

Ton = Tropfen.

... that new blissful golden melody.
A living death was in each gush of sounds,
Each family of rapturous hurried notes,

That fell, one after one, yet all at once,
Like pearl beads dropping sudden from their string.
Keats, Hyperion, vol. II p. 280—284.

... this rhyme
Is like the fair pearl-necklace of the queen —
That burst in dancing —, and the pearls were spilt;
Some lost, some stolen, some as relics kept.
But nevermore the same two sister pearls
Ran down the silken thread to kiss each other
On her white neck — so is it with this rhyme:
It lives dispersedly in many hands,
And every minstrel sings it differently;
Tennyson, Merlin and Vivien, p. 200.

He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake,
All intervolved and spreading wide,
Like water-dimples down a tide
Where ripple ripple overcurls
And eddy into eddy whirls;
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 111.

Sweet-silvery, sheer lyrical,
Perennial, quavering up the chord
Like myriad dews of sunny sward
That trembling into fulness shine,
And sparkle dropping argentine;
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 112.

And showers of sweet notes from the larks on wing,
Are dropping like a noon-dew...
Meredith, Modern Love XI, vol. I p. 13.

Regals release their notes, which rise
Welling, like tears from heart to eyes;
Francis Thompson, Sister Songs part. I, vol. I p. 29.

... the welling musics rise, like tears from heart to eyes...
Francis Thompson, The Love of the Leaf, vol. I p. 195.

How the delicious notes
Come bubbling from their throats
Full and sweet how they are shed
Like round pearls from a thread!
Bridges, Asian Birds, Shorter Poems, Book V No. 8.

Ton = Gewebe.

Her voice was like the voice of his own soul
Heard in the calm of thought; its music long,
Like woven sounds of streams and breezes, held
His inmost sense suspended in its web
Of many-coloured woof and shifting hues.
Shelley, Alastor 153—157.

But thy voice sounds low and tender
Like the fairest, for it folds thee
From the sight, that liquid splendour.
Shelley, Prometheus Unbound, Act. II sc. 5. 61—63.

See, where the Spirits of the human mind
Wrapped in sweet sounds, as in bright veils, approach.
Shelley, Prometheus Unbound, Act IV 81—82.

I rose up in exaltation
And an inward trembling heat,
And (it seemed) in geste of passion
Dropped the music to my feet
Like a garment rustling downwards — such a silence followed it!
Mrs. Browning, The Lost Bower 43, vol. III p. 119.

... canst thou think and bear
To let thy music drop here unaware
In folds of golden fullness at my door?
Mrs. Browning, Sonnets from the Portugese IV, vol. IV p. 38.

Make thee soft raiment out of woven sighs.
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

With dreams and with words and with light
Memories and empty desires
Thou has wrapped thyself round all night.
Swinburne, Songs before Sunrise (Wollaeger p. 80).

Girdle thyself with sighing for a girth.
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

'... threads in the unseen woof thy music weaves,
Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 65.

Music and that mirth
Rose as 'twere, veils from earth;
Fr. Thompson, Sister Songs Part I, vol. I p. 29.

Ton = plastisches Gebilde.

... with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there.
Coleridge, Kubla Khan 45—48.

And our singing shall build
In the void's loose field
A world ......
Shelley, Prometheus IV, 153—155.

A haunting music, sole perhaps and lone
Supportress of the faery-roof, made moan
Throughout ... Keats, Lamia II 122—124.

... a Fairy King
And Fairy Queen have built the city, Son;
They ...
... each with harp in hand,
... built it to the music of their harps.
. . . .
... the city is built
To music. Tennyson, Gareth and Lynette, p. 35—36.

... crown'd with fleshless laughter ...
...... advanced
The monster. Tennyson, Gareth and Lynette, p. 82.

Who gave thee strength and heat of spirit to pierce
All clouds of form and colour that disperse,
And leave the spirit of beauty to remould
In types of clean chryselephantine verse.
. . . .
Who gave thee words more golden than fine gold
To carve in shapes more glorious than of old,
And build thy songs up in the sight of time
As statues set in godhead manyfold ...
Swinburne, Memorial verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 61.

... the song shines as a picture wrought,
Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 62.

Then she lifted her voice sublime, ...
... firm as a column
It rose, ...
Firm as a marble column soaring with noble pride.
James Thomson, He heard her sing, vol. II p. 52.

This moment is a statue unto Love
Carved from a fair white silence.
Francis Thompson, A Narrow Vessel. Love Declared, vol. II p. 82.

Silver-speaking mirrors of desire (music).
Bridges, Ode to Music, Later Poems 18, 1.

Ton = Pflanze.

The voice of the Greta and the cock-crowing. The voice seems to grow like a flower on or about the water beyond the bridge.
Coleridge, Anima Poetae, In the Visions of the Night. Nov. 2, 1803 Wednesday morning.

... one, with soft enamoured breath,
Rekindled all the fading melodies,
With which, like flowers that mock the corse beneath,
He had adorned and hid the coming bulk of Death.
Shelley, Adonais 15—18.

This song shall be thy rose! its petals pale
Are dead, my adored Nightingale!
But soft and fragrant is the faded blossom,
And it has no thorn left to wound thy bosom.
Shelley, Epipsychidion 9—12.

And on her voice I hung like fruit among green leaves.
Keats, Endymon III 270—271.

Delicious symphonies, like airy flowers,
Budded and swell'd and, full-blown, shed full showers
Of light, soft, unseen leaves of sounds divine.
Keats, Endymion III 798—800.

I used to get up early, just to sit
. . . .
And hear the silence open like a flower
Leaf after leaf.
Mrs. Browning, Aurora Leigh I, vol. VI p. 27.

But thine eyes are
As May-skies are,
And thy words like spoken roses.
Swinburne, A Song in Season, vol. III p. 101.

... the song of the nightingale, springing
Forth in the form of a rose in May, ...
Swinburne, Four Songs of four Seasons. Spring in Tuscany, vol. III p. 122.

... A sunflower of song, one whose honey
My spirit has fed as a bee,

Make sunnier than morning was sunny
The twilight for me.
Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 121.

... disclose my flower of song upcurled.
Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 26.

... a tree whose matted greenery
Was fruited with the songs of birds.
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. 1 p. 192.

Music
Budded like frequence of glad daisies,
Francis Thompson, Ode for the Diamond Jubilee of Queen Victoria, vol. II p. 137.

Ton = Vogel.

Light cargoes waft of modulated Sound
From viewless Hybla brought, when Melodies
Like Birds of Paradise on wings, that aye
Disport in wild variety of hues
Murmur around the honey-dropping flower.
Coleridge, Fragments from a Note Book.

... Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!
Coleridge, The Eolian Harp 22—25.

Spenserian vowels that elope wih ease,
And float along like birds o'er summer seas.
Keats, To Charles Cowden Clarke 56—57.

Delicious sounds! those little bright-eyed things
That float about the air on azure wings,
Keats, Calidore 73—74.

... lovely airs
Are fluttering round the room like doves in pairs.
Keats, Sleep and Poetry 327—328.

And then another, then another strain,
Each like a dove, leaving its olive perch,
With music wing'd instead of silent plumes,
To hover round my head, and make me sick
Of joy and grief at once.
Keats, Hyperion II 285—289.

I was all unwise,
To shape the song for your delight
Like long-trail'd birds of Paradise

That float thro' Heaven, and cannot light
Or old-world trains upheld at court
By cupid-boys of blooming hue . . .
Tennyson, Epilogue to Day Dream, Poems II p. 71.

Short swallow-flights of song, that dip
Their wings in tears, and skim away . . .
Tennyson, In Memoriam XLVIII.

. . . only beheld among them
Soar, as a bird soars
Newly fledged, her visible song, a marvel,
Made of perfect sound and exceeding passion,
Sweetly shapen, terrible, full of thunders,
Clothed with wind's wings.
Swinburne, Sapphics, vol. I p. 206.

Blest for the years' sweet sake that were filled and brightened,
As a forest with birds, with the fruit and the flower of his song.
Swinburne, In Memory of Barry Cornwall, vol. III p. 70.

Song sprang between his lips and hands, and shone
Singing, and strengthened and sank down thereon
As a bird settles to the second flight,
Then from beneath his harping hands with might
Leapt, and made way.
Swinburne, Tristram of Lyonesse. Sailing of the Swallow, vol. IV p. 16.

Music bright as the soul of light, for wings an eagle, for notes a dove,
Leaps and shines from the lustrous lines wherethrough thy soul from afar above
Shone and sang till the darkness rang with light . . .
Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 124.

And laughters winged with joy were wont to rise
And wander bird-like through the sun-tranced skies,
Rippling deliciously the languid air;
James Thomson, The Doom of a City XV, vol. II p. 140.

Ton = Person.

Two visions of strange radiance float upon
The ocean-like enchantement of strong sound,
Shelley, Prometheus Unbound, Act IV, 202—203.

Silence and Twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yon obscurest glen.
Shelley, A Summer Evening Churchyard 5—6.

Through the dell,
Silence and Twilight here, twin-sisters, keep
Their noonday watch, and sail among the shades,
Like vaporous shapes half seen;
Shelley, Alastor 454—457.

Music breathe(s)
Voluptuous visions into the warm air ...
Keats, Ode to Fanny 4th verse 1—2.

... nor could my eyes
And ears act with that pleasant unison of sense
Which marries sweet sound with the grace of form.
And dolorous accent from a tragic harp
With large-limb'd visions.
Keats, Hyperion, A Vision, 2. Version 441—445.

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle,
Keats, Endymion II 335—337.

... his voice
Shaking a little like a drunkard's hand
Tennyson, Enoch Arden, p. 19.

... song, whose hair
Blew like a flame and blossomed like a wreath —
Rossetti, House of Life 100. Newborn Death II.

A Harmony that, finding vent,
Upward in grand ascension went,
. . . .
Up, upward like a saint who strips
The shroud back from his eyes and lips,
And rises in apocalypse.
Mrs. Browning, A Version of Poets, vol. I p. 248.

Music droops her fingers,
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.

The song sank down his soul like a Naiad through her pool,
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.

Ton = Landschaft.

Mozart's "Don Juan" ... of all operas this was Fleming's favorite ... How wonderful this is! How the Chorus swells and dies like the wind of

summer! How those passages of mysterious import seem to wave to and fro, like the swaying branches of trees, from which anon some solitary sweet voice darts off like a bird, and floats away and revels in the bright, warm sunshine ... Longfellow, Hyperion (Werner p. 34).

Ohr = Auge.

Windows and Balconies make a pretty show of flowers; and birds hang on the outside of houses in cages.

These sound like cheerful images of active leisure.

Dorothy Wordsworth, Cologne, Journal II p. 178.

... how sensitive
Is the light ash! that, pendant from the brow
Of you dim cave, in seeming silence makes
A soft eye-music of slow-waving boughs,

Wordsworth, Airy-Force Valley 11—14.

The murmuring wind, the moving leaves,
Soothed him at lenghth to sleep,
With mingled lullabies of sight and sound.

Southey, Thalaba the Destroyer IV 10.

'Tis visible silence, still as the hour glass.

Rossetti, House of Life 19. Silent Noon.

Sweet, sweet: 't was glory of vision, honey, the breeze
In heat, the run of the river on root and stone,
All senses joined, as the sister Pierides
Are one, uplifting their chorus the Nine, his own.
In stately order, evolved of sound into sight,
From sight to sound intershifting,

Meredith, Melampus, vol. I p. 125—126.

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

... light would come and go
Like music o'er wide waves.

Shelley, Revolt of Islam XII, 4777—4778.

Thy light alone — like mist o'er mountains driven,
Or music by the night-wind sent
Through strings of some still instrument,
Or moonlight on a midnight stream,
Gives grace and truth to life's unquiet dream.

Shelley, Hymn to Intellectual Beauty 32—36.

The world can hear not the sweet notes that move
The sphere whose light is melody to lovers ...

Shelley, Triumph of Life 478—479.

Light hath a song
Whose silence, being heard, seems long.
Rossetti, Near Brussels. A Half-Way Pause, p. 262.

The Light speaks wide and loud.
Swinburne, Summer in Auvergne, vol. III p. 125.

Light heard as music, music seen at light.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 296.

All the rapturous resurrection of the year
Finds the radiant utterance perfect, sees the word
Spoken, hears the light that speaks it.
Swinburne, Hawthorn Dyke, vol. VI p. 258.

Was it light that spake from the darkness,
or music that shone from the word,
When the night was enkindled with sound of
the sun or the first-born bird?
. . . .
Music, sister of sunrise, and herald of life to be,
Smiled as dawn on the spirit of man,
. . . .
Morning spake, . . .
. . . and soft from the mounting moon
Fell the sound of her splendour, heard
as dawn's in the breathless night,
. . . .
And the song of it spake, and the light and the darkness of
earth were as chords in tune.
Swinburne, Music, An Ode, vol. VI p. 334.

In vain had darkness heard
Light speak the lustrous word.
Swinburne, The Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.

. . . a light and a song
Rings lustrous as music and hovers
As birds that impend on the sea,
Swinburne, Dedication 1893, vol. VI p. 272.

The calm hour strikes on yon golden gong,
In tones of floating and mellow light . . .
Francis Thompson, A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.

Light most heavenly-human —
Like the unseen form of sound,
Sensed invisibly in tune.
Francis Thompson, Sight and Insight. Mistress of Vision, vol. II p. 4.

Sonne = Ton.

And with trumpets and thunderings and with morning song
Came up the light;

Swinburne, Super Flumina Babylonis, vol. II p. 34.

Dawn
Leaps on the land that rings
From her bright feet ...

Swinburne, Summer in Auvergne, vol. III p. 125.

But where they hear the singing of the sun,
All form, all sound, allcolour, and all thought
Are as one body and soul in unison.

Swinburne, Memorial Verses von the Death of Theophile Gautier, vol. III p. 62.

Light, sound and life are one
In the eyes and lips of dawn ...

Swinburne, On the Cliffs, vol. III p. 313.

... the clarions of sunrise are heard,

Swinburne, By the North Sea, vol. V p. 89.

... the world be pure as heaven is for the lyric
Sun to rise up clothed with radiant sounds as rays.

Swinburne, The Statue of Victor Hugo, vol. V p. 220.

Sounds of sunrise moving in the mountains.

Swinburne, The Litany of Nations, vol. II p. 65.

... the kindling desire is one with thanksgiving for utter fruition of sight,
For sight and for sense of a world that the sun finds meet for his lyre.
Music made of the morning that smites from the chords of the mute world song
Trembles and quickens and lightens, unfelt, unbeholden, unheard,
From blossom on blossom that climbs and exults in the strength of the sun grown strong,
And answers the word of the wind of the spring with the sun's own word.

Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.

The sun that smote and kissed the dark to death
Spake, smiled, and strove, like song's triumphant breath;

Swinburne, An Autumn Vision, vol. VI p. 154.

... morning hears before it run
The music of the mounting sun.

Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 175.

... and his presence shone
Even as the sun's when stars are gone
That hear dawn's trumpet sound.

Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 206.

Life were music of the sun.
Meredith, The Three Singers to young Blood, vol. I p. 136.

O setting Sun, that as in reverent days
Sinkest in music to thy smoothèd sleep,
Francis Thompson, Ode to the Setting Sun. Prelude, vol. I p. 117.

... thou dost set in statelier pageantry,
Lauded with tumults of a firmament:
Thy visible music-blasts make deaf the sky,
Thy cymbals clang to fire the Occident,
Thou dost thy dying so triumphally:
I see the crimson blaring of thy shawms!
Francis Thompson, Ode to the Setting Sun. Prelude, vol. I p. 119.

East, ah, east of Himalay,
Dwell the nations underground;
Hiding from the shock of Day,
For the sun's uprising-sound:
Dare not issue from the ground
At the tumults of the Day,
So fearfully the sun doth sound
Clanging up beyond Cathay;
For the great earth-quaking sunrise rolling up beyond Cathay.
Francis Thompson, Sight and Insight. The Mistress of Vision, vol. II p. 6.

Thou as a lion roar'st, O Sun,
Upon thy satellites' vexèd heels;
Francis Thompson, Sight and Insight. Orient Ode, vol. II p. 23.

... I the Orient never more shall feel
Break like a clash of cymbals,
Francis Thompson, An Anthem of Earth. Anthem, vol. II p. 111.

God has given thee visible thunders
To utter thine apocalypse of wonders;
Francis Thompson, Orient Ode, vol. II p. 25.

And the dawn comes up like thunder.
Kipling, Babbit p. 172.

Mond = Ton.

Oh, gentle Moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light
. . . .

Oh, gentle Moon, thy crystal accents pierce
The caverns of my pride's deep universe.

Shelley, Prometheus Unbound IV 495—496; 499—500.

... a passion yet unborn perhaps
Lay hidden as the music of the moon
Sleeps in the plain eggs of the nightingale.

Tennyson, Aylmer's Field, Poems II p. 154.

... the cedars stood up motionsless, each in a moonlight's ringing,

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship XXI, vol. II p. 158.

Like the moon's growth, his face gleams through his tune.

Rossetti, House of Life XXII. Heart's Heaven.

Gaunt moonlights that like sentinels
Went past with iron clash of bells.

Rossetti, Bride's Prelude, p. 37.

... the wan fierce moon
Whose glance kept time with witchcraft's air-struck tune.

Swinburne, Prologue to the Spanish Gipsy, vol. VI p. 420.

The low rosed moon, the face of Music mute,
Begins among her silent bars to climb.

Meredith, Modern Love 37, vol. I p. 39.

O visage of still music in the sky!
Soft moon! I feel thy song, my fairest friend!
True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.

Meredith, Modern Love 39, vol. I p. 41.

Sterne = Ton.

... stars that seem the mutest go in music ...

Mrs. Browning, A Child Asleep V, vol. II p. 214.

A star in the silence that follows
The song of the death of the sun
Speaks music in heaven ...
. . . .
One lyre that outsings and outlightens
The rapture of sunset,

Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 121.

There shone a laughter in the singing stars ...

Swinburne, St. Dorothy, vol. I p. 241.

Flamme = Ton.

I appreciated it (the affect of the rays which fell upon the external retina) only as sound — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline. Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 207.

Suddenly lights were brought into the room, and this reverberation became forthwith interrupted into frequent unequal frequent bursts of the same sound, but less dreary and less distinct ... and, issuing from the flame of each lamp ... there flowed unbrokenly into my ears a strain of melodious monotone. Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

When her maiden mouth was alight with the flame of musical speech. Swinburne, Songs before Sunrise (Wollaeger p. 79).

August glows in a smile more sweet than the Cadence of gold-mouthed numbers Swinburne, Tristram of Lyonesse (Wollaeger p. 102).

Dunkelheit = Ton.

... the mists
Flying and rainy vapours call out shapes
And phantoms from the crags and solid earth
As fast as a musician scatters sounds
Out of an instrument;
Wordsworth, Excursion IV 521—525.

... the showers, darkening or brightening, as they fly from hill to hill, are not less grateful to the eye than finely interwoven passages of gay and sad music are touching to the ear.
Wordsworth, A Guide through the Lake District. Description of the Scenery of the Lakes. Prose works, vol. II p. 43.

That soul will hate the evening mist
So often lovely, and will list
To the sound of the coming darkness (known
To those whose spirits hearken).
Poe, Tamerlane, vol. VII p. 7.

Sound loves to revel in a summer night:
Witness the murmur of the grey twilight
That stole upon the ear, in Eyraco,
Of many a wild star-gazer long ago —
That stealeth ever on the ear of him
Who, musing, gazeth on the distance dim,
And sees the darkness coming as a cloud —
Is not its form — its voice — most palpable and loud?
Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 31.

There was also a moaning sound, not unlike the distant reverberation of surf, but more continuous, which, beginning with the first twilight, had grown in strength with the darkness.

Poe, Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

And the clamorous darkness deadens eye and deafens ear.

Swinburne, Grace Darling, vol. VI p. 167.

A sense of heavy harmonies
Grew on the growth of patient night,
More sweet than shapen music is.

Swinburne, August, vol. I p. 216.

Farbe = Ton.

... the star of Lethe not delay'd
His rosy eloquence.

Keats, Lamia I 82.

Be my chamber tapestried
With the showers of summer,
Close, but soundless, glorified
When the sunbeams come here —
Wandering harpers, harping on
Waters stringend for such,
Drawing colour, for a tune,
With a vibrant touch ...

Mrs. Browning, The House of Clouds VI, vol. III p. 188.

The colour soothed me like a tune,

Swinburne, August, vol. I p. 216.

A running evening stream
. . . .
(glazed with dim quiet.)

Francis Thompson, A Narrow Vessel. Love Declared, vol. II p. 83.

Plastisches Gebilde = Ton.

This vast design might tempt you to repeat
Strains that call forth upon empyreal ground
Immortal Fabrics, rising to the sound
Of penetrating harps and voices sweet!

Wordsworth, In the Cathedral at Cologne 11—14.

The long and lonely colonnades,
Through which the ghost of Freedom stalks,
Seem like a well-known tune,
Which in some dear scene we have loved to hear,
Remembered now in sadness.

Shelley, Queen Mab II 168—172.

... this is the mystic shell;
See the pale azure fading into silver
Lining it with a soft yet glowing light:
Looks it not like lulled music slumbering there?
Shelley, Prometheus Unbound III Sc. 3, 70—73.

Thou movest — but increasing with the advance,
Like climbing same great Alp, which still doth rise,
Deceived by its gigantic elegance —
Vastness which grows, but grows to harmonize —
All musical in its immensities;
Byron, Childe Harold's Pilgrimage IV 156.

Pflanze = Ton.

A Love-lorn maid, at some far-distant time,
Came to this hidden pool, whose depths surpass
In crystall clearness Dian's looking glass;
And, gazing, saw that Rose, which from the prime
Derives its name, reflected as the chime
Of echo doth reverberate some sweet sound.
Wordsworth, Tradition XXII River Duddon 1—6.

Flowers themselves, whate'er their hue
With all their fragrance, all their glistening,
Call to the heart for inward listening.
Wordsworth, Triad 204—206.

I cannot look upon the rose's dye,
But to thy cheek my soul doth take its flight.
I cannot look on any budding flower,
But my fond ear, in fancy at thy lips
And hearkening for a love-sound doth devour
Its sweets in the wrong sense.
Keats, Sonnet, To a Lady seen for a few Moments at Vauxhall.

By what strange spell
Is it, that ever when I gaze on flowers,
I dream of music? Something in their hues
All melting into colour'd harmonies,
Wafts a swift thought of interwoven chords,
Of blended singing-tones, that swell and die.
Mr. Hemans, Flowers and Music in a Room of Sickness, vol. VII p. 137.

O slender lily waving there
And laughing back the light,
Tennyson, Ancient Sage, Ballads p. 244.

... the porch that sang all round us with laurel.
Tennyson, Princess p. 173.

The sound of rain,
The murmur that springs
From the growing of grass
Are the music of things.
Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 34.

Sweet sound wherewith the green waxed audibly,
Swinburne, The two Dreams, vol. I p. 252.

The flag-flowers lightened with laughter,
Swinburne, An Interlude, vol. I p. 199.

... lustrous blossom that makes of the steep sweet bank
One visible marvel of music inaudible, over and under,
Attuned in heaven ...
Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 295.

Flowers
. . . .
... as the lightening life of song.
Swinburne, The Lake of Gaube, vol. VI p. 284.

And the glory we see is as music we hear not, and dream that we hear.
From blossom to blossom the live tune kindles, from tree to tree,
And we know not indeed if we hear not the song of the life we see.
Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.

Choice of what blooms round her fair garden run
In climbers or in creepers or the tree,
She ranges with unerring fingers fine,
To harmony so vivid that through sight
I hear, I have her heavenliness to fold
Beyond the senses ...
Meredith, Grace and Love, vol. I p. 192.

Bud, bell, bloom, an elf
... all with an unsought accord
Sang together from the sward;
Whence had come, and from sprites
Yet unseen, those delights,
As of tempered music blent ...
Francis Thompson, Sister Songs part I, vol. I p. 29—30.

... hear each sun-smote buttercup clang bold,
A beaten gong of gold ...
Francis Thompson, Of Nature, Laud and Plaint, vol. II p. 164.

For, when ye break the cloven earth
With your young laughter and endearment,
No blossomy carillon 'tis of mirth
To me; Francis Thompson, To Daisies, vol. II p. 193.

In the land of flag-lilies,
Where burst in golden clangours
The joy-bells of the broom.
Francis Thompson, To Monica, After Nine Years, vol. II p. 212.

Vogel = Ton.

And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless sound.
Tennyson, In Memorian CXV 7—8.

Person = Ton.

Mute strains from worlds beyond the skies,
Through the pure light of female eyes,
Their sanctity revealing!
Wordsworth, How rich that Forehead's Calm Expanse 19—21.

... she shall lean her ear
In many a secret place
Where rivulets dance their wayward round
And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face ...
Wordsworth, Three years she grew 26—30.

... and we will talk, until thought's melody
Become too sweet for utterance, and it die
In words, to live again in looks, which dart
With thrilling tone into the voiceless heart,
Harmonizing silence without a sound.
Shelley, Epipsychidion 560—564.

Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, ...
. . . .
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain.
Shelley, On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery 5—6, 14—15.

Such was Zuleika — such around her shone
The nameless charms unmarked by her alone —
The light of Love, the purity of Grace,
The mind, the Music breathing from her face...
Byron, Bride of Abydos I 176—179.

Some women use their tongues — she looked a lecture,
Each eye a sermon, and her brow a homily.
Byron, Don Juan I 15.

. . . the same evening — I heard one of Lord Grey's daughters
. . . play on the harp, so modestly and ingeniously, that she looked music

Byron, Journal, Jan. 15th 1821.

But Juan
. . . .
. . . had
An air as sentimental as Mozart's
Softest of melodies.

Byron, Don Juan XI 47.

Did never creature pass
So slightly, musically made,
So light upon the grass.

Tennyson, The Talking Oak, Poems, vol. II p. 5.

. . . Motions flow
To one another, even as tho'
They were modulated so
To an unheard melody
Which lives about thee . . .

Tennyson, Eleonora, stanza IV; Poems I p. 96—97.

A song
Which often echo'd in me, while I stood
Before the great Madonna-Masterpieces
Of ancient art in Paris, or in Rome.

Tennyson, Romney's Remorse; Demeter a. other Poems p. 102.

I have been filled with it
(sentiment such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs) by certain sounds from stringend instruments . . .

Poe, Ligeia, vol. II p. 252.

Ligeia! Wherever
Thy image may be,
No magic shall sever
Thy music from thee . . .

Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 34.

. . . spirits moving musically . . .

Poe, Haunted Palace, vol. VII p. 83.

Oh, to see or hear her singing! Scarce I know which is divinest,
For her looks sing too —

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship 44, vol. II p. 167.

. . . fine music (of authors) which, being carried in
To her soul, had reproduced itself afresh
In finer motions of the lips and lids.

Mrs. Browning, Aurora Leigh III, vol. VI p. 120.

A face flashed like a cymbal on his face
And shook with silent clangour brain and heart,
Transfiguring him to music.

Mrs. Browning, Aurora Leigh I, vol. VI p. 8.

The music lives upon my brain
Between your hands within mine eyes;
It stirs your lifted throat like pain,
An aching pulse of melodies.
Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand,
Now while the song withdraws.

Rossetti, Song and music, p. 253.

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are,
A breathless wonder; shadowing forth afar
Some heavenly solstice hushed and halcyon;
Whose unstirred lips are music's visible tone:
Whose eyes the sun-gate of the soul unbar ...

Rossetti, House of Life XXVII Heart's Compass.

... face ...
Tuned evenwise with colours musical.

Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 254.

Her Beauty was new colour to the air
And music to the silent many birds.

Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 257.

You floated past me, glorious, tranquil, proud;
Borne gliding on with such serenest grace
By slow sweet music, that it seemed to be
Voicing thine own soul's inward harmony.

James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 338.

I saw and heard with such delight
As rarely charms our lower sphere:
Blind Handel would not miss his sight,
Thy beauty voiced thus in his ear;
Beethoven in that face would see
His glorious unheard harmony.

James Thomson, To a Pianiste, vol. II p. 431.

... was never hand on brush or lyre to paint
Her gracious manners, where the nuptial ring
Of melody clasped motion in restraint ...

Meredith, The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 54.

... sighs
In those mournful eyes
So put on visiblities;
As viewless ether turns, in deep on deep, to dyes,

Francis Thompson, Love in Dian's Lap.
Before her portrait in youth, vol. I p. 78.

Down dropped her riband-band, and all her waving hair
Shook like loosened music cadent to her waist; —
Lapsing like music, wavery as water,
Slid to her waist.

Francis Thompson, 'Chose Vue', vol. II p. 220.

God laid His fingers on the ivories
Of her pure members as on smoothèd keys,
And there out-breathed her spirit's harmonies.

Francis Thompson, Love in Dian's Lap VII.
Her Portrait, vol. I p. 95.

O ye
The organ-stops of being's harmony.

Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 63.

... divergent harmonies
Concluded in the concord of her eyes.

Francis Thompson, Sight and Insight.
From The Night of Forebeing, vol. II p. 43.

What mystery of the heart can so surprise
The mirth and music of thy brimming eyes?

Bridges, Millicent. Laters Poems p. 374.

Landschaft — Ton.

Garden, and that Domain where kindred, friends,
And, neighbours rest together, here confound
Their several features, mingled like the sound
Of many waters ...

Wordsworth, A Parsonage in Oxfordshire 5—8.

The first sight of green fields with the numberless nodding gold cups, and the winding river with alders on its banks, affected me, coming out of a city confinement, with the sweetness and power of a sudden strain of music. Coleridge, Anima Poetae Oct. 25th. 1802 p. 25.

... like a stream
Of music soft that not dispels the sleep,
But casts in happier moulds the slumberer's dream,
Gazed by an idle eye with silent might
The picture stole upon my inward sight.

Coleridge, The Garden of Boccaccio 20—24.

All neglected places of the field
Broke into nature's music
When they saw her ...
Tennyson, Aylmer's Field, Poems II p. 177.

... in choral silence, the hills look you their "all hail"!
Mrs. Browning, The Lost Bower VII, vol. III p. 107.

Auge = Ohr und Sprache.

Thou best Philosopher who yet dost keep
Thy heritage! Thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep ...
Wordsworth, Ode, Intimations of Immortality 110—112.

There was a list'ning fear in her regard.
Keats, Hyperion, A Vision I 339.

... the listening eyes Of those tall knights ...
Tennyson, Gareth a Lynette p. 38.

He told it out with great loud eyes —
Francis Thompson, A Girl's Sin I In Her Eyes, vol. II p. 75.

Your eyes are autumn thunders.
Francis Thompson, After Nine Years, vol. II p. 213.

Akustisch-Osmatisch.

... is there who 'mid these awful wilds has ...
. . . .
... heard, while other worlds their charms reveal,
Soft music o'er the aërial summit steal?
While o'er the desert answering every close
Rich steam of sweetest perfume comes and goes.
Wordsworth, Descriptive Sketches 340, 342—345.

Like the gale that sighs along
Beds of oriantal flowers,
Is the grateful breath of song.
Thomas Moore, On Music. Irish Melodies p. 183.

Such sounds as breathed around like odorous winds
Of wakening Spring arose,
Filling the chamber and the moonlight sky ...
Shelley, Daemon of the World 75—77.

... thine old wild songs which in the air
Like homeless odours floated,
Shelley, Revolt of Islam IX 3574—3575.

... and soon her strain
The nightingale began; ...
. . . .
'Tis scattered in a thousand notes,
And now to the hushed ear it floats
Like field smells known in infancy, ...
Shelley, Rosalind and Helen 1104—1105, 1108—1110.

And the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft, and intense,
It was felt like an odour within the sense;
Shelley, The Sensitive Plant 25—28.

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
Shelley, To — 1—4.

... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents ...
. . . .
The singing of that happy nightingale
. . . .
Was interfused upon the silentness.
Shelley, The Woodman and the Nightingale 8, 9, 11, 14.

As the moist scent of flowers, and grass, and leaves
Fills forest-dells with a pervading air,
Known to the woodland nostril, so the words
Of Saturn fill'd the mossy glooms around,
. . . .
With sad, low tones.
Keats, Hyperion. A Vision 380—383, 386.

Thy silence as music, thy voice as an odour that fades in a flame ...
Swinburne, Hesperia, vol. I p. 174.

Their voices, that scents are, now let them upraise ...
Francis Thompson, Sister Songs part. I, vol. I p. 28.

But my song shall ...
... sigh with joy the odours of its meaning.
Francis Thompson, Lilium Regis, vol. I p. 151.

Osmatisch = Akustisch.

Where will they stop, those breathing Powers
The Spirits of the new-born flowers?
They wander with the breeze, they wind
Where'er the streams a passage find;
Up from their native ground they rise
In mute aërial harmonies.

Wordsworth, Devotional Incitements 1—5.

As the flashing strains of the nightingale to the yearning murmurs of the dove, so the myrtle to the rose.

Coleridge, Letter to Mrs. Gillman, May 3rd 1827.

... radiant blue flowers, ... which scatter through the air the divinest odour, which, ... produces sensations of voluptuous faintness, like the combinations of sweet music.

Shelley, Letter to Thomas Love Peacock, Rome, March 23rd 1819.

The snowdrop, and then the violet,
Arose from the ground with warm rain wet,
And their breath was mixed with fresh odour, sent
From the turf, like the voice and the instrument.

Shelley, The Sensitive Plant 13—16.

Fair flower-scents as they come and go
In the soft air, like music wandering by;

Felicia Hemans, Forest Sanctuary, vol. IV p. 46.

... many a wild perfume
Greeting the wanderer of the hill and grove
Like sudden music!

Felicia Hemans, Thoughts during Sickness, vol. VII p. 286.

Fair flowers ... to whose care is given
To bear the Goddess' song, in odors, up to Heaven.

Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 26.

I wound
Through dewy meads and gardens of rich flowers,
Whose fragrance like a subtle harmony
Was fascination to the langnid hours.

James Thomson, The Doom of a City III, vol. II p. 126.

Optisch = Osmatisch.

. . . flowers of gentle breath;
Like incarnations of the stars, when splendour
Is changed to fragrance, . . .
Shelley, Adonais 173—175.

. . . you almost saw
The pulses
With which the purple velvet flower was fed
To overflow, and like a poet's heart
Changing bright fancy to sweet sentiment,
Changed half the light to fragrance,
Shelley, Fragments of an Unfinished Drama 172—177.

Osmatisch = Optisch.

. . . the scent of lemon-flowers,
(Which) floats like mist laden with unseen showers,
Shelley, Epipsychidion 447—448.

A tuberose
Peoples some Indian dell with scents which lie
Like clouds above the flower from which they rose,
Shelley, The Woodman and the Nightingale 8—10.

. . . an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance,
Shelley, The Euganean Hills 289—290.

. . . that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Shelley, Triumph of Life 419—420.

The larks are loud above our leagues of whin
Now the sun's perfume fills their glorious gold
With odour like the colour: all the wold
Is only light and song and wind wherein
These twain are blent in one with shining din.
Swinburne, To William Bell Scott, vol. V p. 232.

Osmatisch = Sensorisch.

The odour from the flower is gone
Which like thy kisses breathed on me . . .
Shelley, On A Faded Violet 1—2.

Violets and jonquils ...
... dart their arrowy odour through the brain
Till you might faint with that delicious pain.
Shelley, Epipsychidion 451—452.

And in the soul a wild odour is felt,
Beyond the sense, like fiery dews the melt
Into the bosom of a frozen bud.
Shelley, Epipsychidion 109—111.

I pillow my head on the sweets of the rose,
Keats, On receiving a curious Shell 38.

Be incense-pillow'd every summer night
Keats, Endymion II 999.

... the touch
Of scent not far from roses
Keats, Reconstruction of Hyperion I 23—24.

Akustisch = Sensorisch.

The music stirs in him like wind through a tree.
Wordsworth, Power of Music 36.

... a thrilling sound.
Half sense, half thought, among the darkness stirs,
Breathed from their wormy beds all living things around,
And mingling with the still night and mute sky
Its awful hush is felt inaudibly.
Shelley, A Summer-Evening Churchyard 20—24.

Laone's voice was felt ...
Shelley, The Revolt of Islam V 2180.

... slowly there is heard
The music of a breath-suspending song,
Which, like the kiss of love when life is young,
Steeps the faint eyes in darkness sweet and deep;
With ever-changing notes it floats along,
Till on my passive soul there seemed to creep
A melody, like waves on wrinkled sands that leap.
Shelley, The Revolt of Islam XII 4596—4602.

A voice came forth, which pierced like ice through every soul.
Shelley, The Revolt of Islam X 4071.

Ha! what an awful whisper rises up!
'Tis scarce like sound: it tingles through the frame
As lightning tingles, hovering ere it strike.
Shelley, Prometheus Unbound I 132—134.

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle.

Keats, Endymion II 335—337.

Hist, when the airy stress
Of music's kiss impregnates the free winds,
And with a sympathetic touch unbinds
Aeolian magic from their lucid wombs.

Keats, Endymion I 783—786.

Endymion . . .
. . . listened to the wind that now did stir
About the crisped oaks full drearily,
Yet with as sweet a softness as might be
Remember'd from its velvet summer song.

Keats, Endymion IV 294—297.

I love the language, that soft bastard Latin,
Which melts like kisses from a female mouth,
And sounds as if it should be writ on satin,
With syllables which breathe of the sweet South,
And gentle liquids gliding all so pat in,
That not a single accent seems uncouth, . . .

Byron, Beppo 44.

Like soften'd airs that blowing steal,
When meres begin to uncongeal,
The sweet bells began to peal —

Tennyson, The Two Voices, Poems I p. 141.

There is sweet music here that softer falls
Than petals from blown roses on the grass,
Or night-dews on still waters between walls
Of shadowy granite, in a gleaming pass;
Music that gentlier on the spirit lies,
Than tir'd eyelids upon tir'd eyes.

Tennyson, Lotos-Eaters, Choric Song, Poems I p. 206.

A weird music-sound
Crept up, like a chill, up the aisles long and dim.

Mrs. Browning, The Lay of the Brown Rosary XXVIII, vol. II p. 79.

And their voices low with fashion, not with feeling, softly freighted
All the air about the windows with elastic laughters sweet.

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship, XIX, vol. II p. 157.

. . . sometimes she would bind me with her silver-corded speeches —

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship, XXII, vol. II p. 158.

On a sudden, through the glistening
Leaves around, a little stirred,
Came a sound, a sense of music which was
rather felt than heard.
Mrs. Browning, The Lost Bower XXXV,
vol. III p. 116.

... the lark,
The high planets overtaking
In the half-evanished Dark,
Casts his singing to their singing,
like an arrow to the mark.
Mrs. Browning, The Lost Bower XXXVIII,
vol. III p. 117.

And through his words the nightingales
Drove straight and full their long clear call,
Like arrows through heroic mails,
Mrs. Browning, Bianca among the Nightingales III, vol. IV p. 260.

... my flesh felt the carillon.
Rossetti, Antwerp and Bruges, vol. I p. 263.

... whose voice, attuned above
All modulation of the deep-bowered dove,
Is like a hand laid softly on the soul; —
Rossetti, House of Life. Mid-Rapture 26, p. 189.

And the sound of them trampling the way cleaves night as an arrow asunder, Swinburne, Hesperia, vol. I p. 178.

A note that smites and sunders the hand frore fields of air;
Swinburne, Autumn in Cornwall, vol. III p. 127.

And swordlike was the sound of the iron wind,
Swinburne, Iseult at Tintagel, vol. IV p. 79.

... when the winds and seas ...
. . . .
Rage, rejoice, and uplift a voice whose sound is even as a
sword that smites ...
Swinburne, On the South-Coast, vol. VI p. 148.

But muteness whipped her skin.
Meredith, The Sage Enamoured and the
Honest Lady, vol. I p. 58.

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard life subsiding on the eternal hum:
Meredith, The Sage Enamoured and the
Honest Lady, vol. I p. 59.

We feel the music moist upon this breeze,
Francis Thompson, Sister Songs, part II, vol. I p. 54.

I think thy girlhood's watchers must
Have took thy folded songs on trust,
And felt them, as one feels the stir
Of still lightnings in the hair,
Francis Thompson, Love in Dian's Lap II. To a Poet Breaking Silence, vol. I p. 80.

His silence on my cheek like breath
I felt in subtle way;
Francis Thompson, A Narrow Vessel. A Girl's Sin I. In her Eyes, vol. II p. 76.

You may hear
The wind-like keeness of violin,
The enamelled tone of shallow flute,
And the furry richness of clarinet.
Francis Thompson, A Hollow Wood, vol. II p. 190.

What music is like this,
Where each note is a kiss?
Bridges, Asian Binds, Shorter Poems Book V 8.

Sensorisch = Akustisch.

... sleeping face is stricken by the sun
With light like a harsh voice,
Shelley, Ginevra 51—52.

O leave your hand where it lies cool
Upon the eyes whose lids are hot:
Its rosy shade is bountiful
Of silence, and assuages thought.
O lay your lips against your hand
And let me feel your breath through it,
While through the sense your song shall fit
The soul to understand.
Rossetti, Song and Music, p. 253.

Whose hand is like a sweet voice to control
Those worn tired brows it hath the keeping of ...
Rossetti, House of Life, Mid-Rapture 26, p. 189.

Optisch = Sensorisch.

An eye practised like a blind man's touch.
Wordsworth, When to the Attractions of the busy World 83.

I had a consciousness of the depth of the seclusion, and that mountains were embrazing us on all sides; I saw not, but I felt that they were there.
Wordsworth, A Guide through the Lake District. Prose Works II p. 109.

This little Vale, a dwelling-place of Man,
Lay low beneath my feet; 'twas visible —
I saw not, but I felt that it was there.
Wordsworth, Excursion II 870—872.

A sudden flash of light dashed down, as it were, upon the path close before me, with such rapid and indiscribable effect that my life seemed snatched away from me — not by terror but by the whole attention being suddenly and unexpectedly seized hold of — if one could conceive a violent blow given by an unseen hand, yet without pain or local sense of injury, of the weight falling here or there, it might assist in conceiving the feeling.
Coleridge, Anima Poetae, p. 171.

I saw not, heard not, moved not, only felt
His presence flow and mingle through my blood.
Shelley, Prometheus Unb. II Sc. 1, 79—80.

. . . who
Look full upon it feel anon the blue
Of his fair eyes run liquid through their souls.
Keats, Endymion II 542—544.

. . . to me
High mountains are a feeling.
Byron, Childe Harold III 723.

Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppression of some dull weight, and was palpable.
Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

. . . the light transfixed me like a spear,
James Thomson, Ronald and Helen, vol. II p. 204.

Sensorisch = Optisch.

He placed a kiss upon my brow and hair,
. . . .
I felt it burning like a ruby there,
The pallid pearl-gleams of its fulgence died.
James Thomson, Ronald and Helen, vol. II p. 243.

Akustisch = Gustativ.

Many
Had on his eloquent accents fed and hung
Like bees on mountain-flowers.
Shelley, Revolt of Islam XI 4390—4392.

Let us drain right joyously
The cup which the sweet bird fills forme ...
Shelley, Rosalind and Helen 1129—1130.

Now drain the cup, ...
Which the poet-bird has crowned so well
With the wine of her bright and liquid song!
Shelley, Rosalind and Helen 1118—1120.

Pour forth the sound like enchanted wine,
Let me drink of the spirit of that sweet sound,
Shelley, Music 3, 7.

... the words she spake
Came, as through bubbling honey ...
Keats, Lamia I 64—65.

I had been sitting up some nights,
And my tired mind felt weak and blank;
Like a sharp strenthening wine it drank
The stillness and the broken lights ...
Rossetti, My Sisters Sleep, p. 229.

... who made thy moist lips fiery with new wine
Pressed from the grapes of song,
Swinburne, Memorial verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 61.

This was her pain: to miss from all sweet words
Some taste of sound, diverse and delicate ...
Swinburne, The two Dreams, vol. I p. 256.

Filled ... love's chalice with the wine of music and song...
James Thompson, He heard her Sing, vol. II p. 46.

Drink the sense the notes infuse,
You a larger self will find.
Meredith, The Woods of Westermain, vol. I p. 77.

thirsty of his voice is he ...
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 112.

Optisch = Gustativ.

But on her forehead, and within her eye
Lay beauty, which makes hearts that feed thereon
Sick with excess of sweetness;
Shelley, Revolt of Islam V 1920—1922.

... every deepest look and holiest mind
Fed on her form,
Schelley, Revolt of Islam V 2318—2319.

. . . it came
. . . to drink the liquid light
Out of her eyes, for which it said it thursted
Shelley, Prometheus Unbound III Sc. 4, 16—18.

. . . his eyes had drunk her beauty up,
Leaving no drop in the bewildering cup,
And still the cup was full,
Keats, Lamia I 251—253.

. . . feed deep, deep upon her peerless eyes,
Keats, Ode on Melancholy verse 2.

Ah! how long did I feed
On that crystalline life of Portraiture!
Keats, Endymion I 896 (cancelled passage).

The same bright face I tasted in my sleep.
Keats, Endymion I 895.

. . . but 'twas to live,
To take in draughts of life from the gold fount
Of kind and passionate looks;
Keats, Endymion I 655—657.

To taste the gentle moon.
Keats, Endymion III 110.

She shed the starbeams forth as wine.
Swinburne, Anactoria, vol. I p. 60.

And all her face was honey to my mouth.
Swinburne, Love and Sleep, vol. I p. 272.

How your eyes dazzle down into my soul!
I drink and drink of their deep violet wine,
James Thomson, Sunday at Hampstead, vol. I p. 205.

. . . my eyes,
My bodily eyes, drank in with sateless thirst
The noblest beauty . . .
James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 337.

Sealing thine eyes in passion's dear eclipse,
With pressure on the full blue-veinèd swell,
And thrillings o'er the silken lashes fine,
Mid interdraughts of their deep violet wine . . .
James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 343.

And from her eyes, as from poison-cup,
He drank. Meredith, Modern Love IX, vol. I p. 11.

Lippen = Augen.

... lost in pleasure at her feet he sinks,
Touching with dazzled lips her star-light hand.
Keats, Endymion IV 418—19.

Osmatisch = Gustativ.

For as delicious wine doth, sparkling dive
In nectar'd clouds and curls through water fair,
So from the arbour roof down swell'd an air
Odorous and enlivening.
Keats, Endymion II 511—514.

A fresh blown musk-rose ...
. . . .
... I feasted on its fragrancy.
Keats, To a Friend who sent me some Roses 6, 9.

I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.
Keats, Letter to Fanny Keats, April 13th 1819.

... he would taste the spicy wreaths
Of incense. Keats, Hyperion I 186—187.

The taste and smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense.
Poe, Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 206.

The warm smell of the fruit was good To feed on,
Swinburne, August, vol. I p. 215.

... the balm
Of herb and flower made all the air rich wine,
James Thomson, Weddah and Om-El-Bonain, vol. I p. 55.

Sensorisch = Gustativ.

There came upon my face in plenteous showers
Dew-drops, and dewy buds, and leaves, and flowers,
. . . .
Aye, such a breath-less honey-feel of bliss.
Keats, Endymion I 899—900, 903.

The kisses of her mouth were more than wine,
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

She loves to gaze upon a crystal river —
Diaphanous because it travels slowly;
Soft is the music that would charm for ever;
The flower of sweetest smell is shy and lovely.

Wordsworth, Not Love, Not War, nor the Tumultuous Swell 11—14.

And the wild odour of the forest flowers,
The music of the living grass and air,
The emerald light of leaf-entangled beams
. . . .
Seem kneaded into one aërial mass
Which drowns the sense.

Shelley, Prometheus Unbound IV 256—261.

All the earth and air
With thy voice is loud,
As, when night is bare,
From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and Heaven is overflowed.
What thou art we know not;
What is most like thee?
From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see
As from thy presence showers a rain of melody
. . . .
Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unbeholden
Its aërial hue
Among the flowers and grass, which screen it from the view!

Like a rose embowered,
In its own green leaves,
By warm winds deflowered,
Till the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-wingèd thieves.

Shelley, To a Skylark 26—35, 46—55.

And every motion, odour, beam, and tone,
With that deep music is in unison.
. . . they seem
Like echoes of an antenatal dream.

Shelley, Epipsychidion 453—456.

One nightingale in an interfluous wood
Satiate(s) the hungry dark with melody; —
And as a vale is watered by a flood,
Or as the moonlight fills the open sky

Struggling with darkness — as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents —
The singing of that happy nightingale
. . . .
Was interfused upon the silentness.

Shelley, The Woodman and the Nightingale 4—9, 11, 14.

An opiate vapor, dewy, dim,
. . . .
Steals drowsily and musically
Into the universal valley.

Poe, The Sleeper, vol. VII p. 51.

Akustisch = Optisch = Sensorisch.

All touch, all eye, all ear,
The Spirit felt the Fairy's burning speech.
O'er the thin texture of its frame,
The varying periods painted changing glows,
As on a summer even,
When soul-enfolding music floats around,
The stainless mirror of the lake
Re-images the eastern gloom,
Mingling convulsively its purple hues with sunset's burnished gold.

Shelley, Queen Mab. VI 1—10.

To feel the dreamlike music, which did swim
Like beams through floating clouds on waves below
Falling in pauses, from the Altar dim
As silver-sounding tongues breathed an aërial hymn.

Shelley, The Revolt of Islam V 2085—2088.

I rise as from a bath of sparkling water,
A bath of azure light, . . .
Out of the stream of sound.

Shelley, Prometheus Unbound IV 503—505.

. . . eyes soft like sighs.

Swinburne, s. Wollaeger p. 96.

Akustisch = Optisch = Gustativ.

O turn thee to the very tale,
And taste the music of that vision pale.

Keats, Isabella XLIX 7—8.

O, for a draught of vintage! —
. . . .
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!

Keats, Ode to a Nightingale, v. 2, 1, 3—4.

Song bright as flash of swords or oars that shine
Through fight or foam
Stirs yet the blood thou hast given thy sons like wine.
Swinburne, Northumberland, vol. VI p. 347.

... myriad sounds and forms and hues
Their sparkling sensual wine infuse,
Till the soul drowses in its drunken clay.
James Thomson, A Festival of Life, vol. II p. 286.

Fine honey of song-notes goldener than gold.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 296.

Akustisch = Sensorisch = Gustativ.

... those high songs of thine
That stung the sense like wine,
Or fell more soft than dew or snow by night,
Swinburne, To Victor Hugo, vol. I p. 145.

Akustisch = Optisch = Osmatisch = Sensorisch.

And as the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt by one who hopes
That his day's path may end as he began it,
In that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Or the soft note in which his dear lament
The Brescian shepherd breathes, or the caress
That turned his weary slumber to content;
So knew I in that light's severe excess
The presence of that Shape ...
Shelley, The Triumph of Life 416—425.

Thy song is a sword
Keen-edged and scented in the blade from flowers;
Swinburne, To Victor Hugo, vol. I p. 148.

The blossoms smelt of kisses; throats
Of birds turned kisses into notes;
. . . .
The kiss it is a growing flower,
Francis Thompson, A May Burden, vol. II p. 196.

V. Kapitel.

Sammlung von Synästhesien in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton = Sonne.

Et dans une harmonie étrange et fantastique

. . . .

L'âme . . .
Mêle les sons de l'orgue aux rayons du couchant.
Verlaine (Nocturne Parisien [Œuvres Compl. Paris 1908], I p. 60).

Ton = Flamme (Feuer).

. . . les notes embrasées
S'épanouissent en fusées
Dans la chanson du rossignol.
Victor Hugo (Stroloke p. 265).

J'aime l'orgue, tonnerre et lyre, éclair et nuit,
Bronze et frémissement, force énorme de bruit,
Fournaise d'harmonie aux noires cheminées.
Victor Hugo (Stroloke p. 252 Anm.).

Victor Hugo nennt die Glocken »fournaise de musique«. (Stroloke p. 252.)

Ton = Dunkelheit.

Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres.
Victor Hugo (Combarieu p. 78).

Puis le son devient sombre ainsi que la lumière.
Pierre Ricard (Fleischer p. 93).

Ton = Farbe.

Musset schreibt in einem Briefe an Madame Jaubert, er bedauere, mit seiner Familie streiten zu müssen, um ihr zu beweisen, daß fa = gelb, sol = rot sei, eine Sopranostimme blond, eine Contraltostimme brünett. (Babbit p. 177).

. . . l'air joué me parut sortir de moi même, mes doigts s'agitaient sur un clavier absent, les sons en jaillissaient bleus et rouges.
Théophile Gautier (Fleischer p. 66).

Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude; d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte.
Théophile Gautier (Combarieu p. 188).

Les houles, ...
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

Le ciel bruit vermeil.
Verlaine (Fleischer p. 92).

Notre langue (Le Français) est moins riche de coloris, soit; mais elle est plus variée et plus finie de teintes; elle a moins de rouge sur sa palette, j'y consens, mais elle a des violets, des lilas, des gris-perle, des ors pâles, que la langue italienne ne connaîtra jamais.
Gounod (Combarieu p. 77).

Un singulier violon! d'où échappaient à chaque coup d'archet deux notes accouplées et qui montaient dans le ciel en se donnant la main; une note rose, une note noire. Goncourt (Idées et Sensations [Paris 1904], p. 43).

J'inventais la couleur des voyelles: *a* noir, *e* blanc, *i* rouge, *o* bleu, *u* vert. Rimbaud (André Baunier, La Poésie Nouvelle [Paris 1912], p. 62).

A noir, E blanc, I rouge, U vert,
O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances l'attentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bourbillent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpre, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
O l'oméga, rayon violet de ses yeux!
Arthur Rimbaud (Millet p. 21).

... les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des ovations les Cuivres sont rouges, les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu, s'étonnent de la lueur des lèvres; et sourdeur de la Terre et de Chairs, synthèse simplement des seuls instruments simples, les orgues toutes noires plangorent.
René Ghil, Traité du Verbe (Schinz p. 291).

René Ghil hat den Vokalen Farben beigelegt. (Fleischer p. 71.)

Et j'ai trouvé des mots vermeils
Pour prendre la couleur des roses.
Théodore de Banville (Fleischer p. 97).

Voilà, sans pousser aussi loin les choses
Cependant, voilà tout ce que je fais,
J'accouple des mots jaunes, bleus ou roses,
Où je crois trouver de jolis effets.
Albert Glatigny (Fleischer p. 96).

Un chant, désolé, montait, le »De Profundis«. Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas. Huysmans (Fleischer p. 87).

Ces voix claires et acérées mettaient, dans la ténèbre du chant, des blancheurs d'aube. Huysmans (Fleischer p. 87).

Für weitere Beispiele vergleiche Schinz und Fleischer sowie das Farbensonett von Vigié-Lecocq. (Dromard p. 606).

Ton = Wasser.

Une gamme monte en fusée,
Comme au clair de lune un jet d'eau.
Théoph. Gautier (Variations sur le Carneval de Venise IV, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 30).

La Musique souvent me prend comme une mer.
Baudelaire (La Musique 1).

Ton = Tropfen.

Oh! L'entends-tu distiller goutte à goutte
Ses lents soupirs après ses vifs transports;
Puis de son arbre étourdissant la voûte
Faire écumer ses cascades d'accords?
Lamartine (Stroloke p. 263).

Les cloches sortaient de leur silence pour asperger avec les gouttes bénites de leur sons, la ville.
Huysmans (Schöffler p. 71).

... écouter des chanoines jouer languissamment, de chaque côté du chœur, à la raquette avec des psaumes, dont ils se renvoyaient, en grommelant, des volants de verset. Huysmans (Schöffler p. 71).

Ton = Gewebe.

Les dentelles de son que le fifre découpe.
Victor Hugo (Catulle Mendès, Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900 [Paris 1902], p. 114).

Paganini, le phantastique,
Un soir, comme avec un crochet,
A ramassé le thème antique
Du bout de son divin archet;

Et, brodant la gaze fanée
Que l'oripeau rougit encor,
Fait sur la phrase dédaignée
Courir ses arabesques d'or.

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise I, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 23).

... un externat de demoiselles qui tricotait avec des voix en aiguilles la laine fatiguée des cantiques.

Huysmans (Schöffler p. 67).

Ton = plastisches Gebilde.

Puis, tout-à-coup, voyez, car il semble qu'en certains instants l'oreille aussi a sa vue, voyez s'élever au même moment de chaque clocher comme une colonne de bruit.

Victor Hugo (Stroloke p. 252).

... plain-chant »se courbe ainsi que les sombres arceaux romans«.

Huysmans (Fleischer p. 90).

Une basse profonde voûtée comme issue des caveaux de l'Église soulignait l'horreur. Huysmans (Fleischer p. 90).

J'entendis sur l'étang chanter votre oiseau d'or:
Le bois clair se gemme de voix de pierreries,
De voix de diamants, de voix de rubis, de voix de saphir,
Et le chant s'exhale plus riche à se fleurir
Et l'oiseau semblait crier des pierreries.

H. de Régnier (Schinz p. 296).

Ton = Pflanze.

La musique tournerait à l'entour en l'enveloppant à peu près comme un pampre ou une branche de lierre.

Musset (Débuts de Mlle. Pauline Garcia [Œuvres Édit. Ed. Biré], VIII p. 244).

Ton = Vogel.

... et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,
refus ...
Et malédiction, et blasphème et clameur,
. . . .
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.

Victor Hugo (Combarieu p. 106—107).

Quasimodo sieht (car il ne l'entendait pas) l'octave palpitante ... comme un oiseau qui saute de branche en branche.

Victor Hugo (Stroloke p. 252).

... et la note hardie,
Contre quelque mot dur se heurtant dans son vol
Brise ses ailes d'or et tombe sur le sol.

Théoph. Gautier (Fleischer p. 90).

Ton = Person.

... un air de danse grave, dansé à la cour de Ferrare ... Je voyais passer, en l'entendant, ces belles princesses aux yeux baissés et aux longues robes traînantes, se tenant droites et recevant des aveux d'amour avec réserve.

Alfred de Vigny (Journal d'un Poète [Paris 1867], p. 78).

Ton = Landschaft.

L'air du Carnaval de Venise
. . . .
Il me semble, quand on le joue,
Voir glisser dans son bleu sillon
Une gondole avec sa proue
Faite en manche de violon.
Sur une gamme chromatique
Le sein de perles ruisselant,
La Vénus de l'Adriatique
Sort de l'eau son corps rose et blanc.
Les dômes, sur l'azur des ondes
Suivant la phrase au pur contour,
S'enflent comme des gorges rondes
Que soulève un soupir d'amour.
. . . .
Tout Venise vit dans cet air.
Une frêle corde qui vibre
Refait sur un pizzicato
Comme autrefois joyeuse et libre,
La ville de Canaletto!

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise II. Émaux et Camées [Paris 1910], p. 25, 26).

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

La lumière sonore chantait.

Victor Hugo (Stroloke p. 233).

Sonne = Ton.

... le bruit
De l'aurore enfonçant les portes de la nuit.
Victor Hugo (Stroloke p. 232).

... tous les cris que peut jeter l'aube à la nuit.
Victor Hugo (Stroloke p. 233).

... l'aube vient en chantant et non pas en grondant.
Victor Hugo (Stroloke p. 233).

... que le Soleil est beau quand tout frais il se lève, comme une explosion nous lançant son bonjour!

Baudelaire (Le Coucher du Soleil romantique 1—2).

Les cuivres du couchant sonnent un long appel,
Et le métal en feu ruisselant sur le ciel,
Couvre de ses clameurs les chansons éphémères
Du Rêve. Pierre Ricard (Fleischer p. 92).

Et, le soleil couché, s'assombrissant — devient
Une cloche de bronze infinie — et qui tonne.
André Demelle (Fleischer p. 92).

Sterne = Ton.

L'antiquité l'a dit, et souvent son génie
Entendit dans la nuit leur lointaine harmonie.
Je l'entends près de toi.
Lamartine (Stroloke p. 228).

Et dans l'air de la nuit, sans haleine et sans voiles
On aurait entendu palpiter les étoiles.
Lamartine (Stroloke p. 228).

Sourde harmonie
Des sphères poursuivant leur course indéfinie.
Lamartine (Stroloke p. 227).

Ne craignez pas que le murmure
De tous ces astres à la fois,
Ces mille voix de la nature,
Étouffent votre faible voix!
Tandis que les sphères mugissent.
Lamartine (Harmonies [Paris 1907]. I p. 4).

Viens! Ecoute avec moi ce qu'on explique ailleurs,
Le bégaiement confus des sphères et des fleurs.
Car, enfant, astre au ciel ou rose dans la haie,
Toute chose innocente ainsi que toi begaie.
Victor Hugo (Stroloke p. 226).

Dunkelheit = Ton.

Un bruit rauque, pareil au bruit qui sortirait
De quelque panoplie énorme des ténèbres.
Victor Hugo (Combarieu p. 78 Anm.).

Le calme chuchotant du crépuscule.
Musset (E. Fosse, Die »Nuit« von A. de M. [Berl. Beitr. z. germ. und rom. Phil., rom. Abt. 13], p. 38).

Farbe = Ton.

J'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes.
Théoph. Gautier (Millet p. 17).

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, ... cet hymne compliqué s'appelle la couleur. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. Baudelaire (Œuvres, vol. II p. 89).

Velours panne, satin, soie, hermine et brocart,
Chantent l'ode du luxe en chatoyantes gammes...
Verlaine (La Mort de Philippe II. Œuv. comp. [Paris 1908], I p. 69).

Silvestre en parlant d'un tableau de Delacroix:
»Il fait résonner le rouge comme le son des trompettes et tire du violet de sombres gémissements.«
(Millet p. 80).

Siehe für weitere Beispiele: Einleitung, Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

Plastisches Gebilde = Ton.

Saint-Pierre est un temple posé sur une église. La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée, qui vous attend, pour vous faire du bien quand vous vous en approchez.
Madame de Staël (Corinne [édit. Necker de Saussure et Sainte Beuve], p. 69).

Les dômes, sur l'azur des ondes [de la mélodie]
Suivant la phrase au pur contour,
S'enflent ... Th. Gautier (Variations sur Le Carnaval de Venise II. Émaux et Camées [Paris 1910], p. 25).

Blumen = Ton.

... bruit doux et indistinct des végétations.

Victor Hugo (Stroloke p. 218).

Sa clarté (de l'aube) dans les champs éveille une fanfare
De cloches et d'oiseaux.

Victor Hugo (Stroloke p. 220).

Person = Ton.

Oh! quelles ravissantes choses,
Dans sa divine nudité,
Avec les strophes de ses poses,
Chantait cet hymne de beauté!
Mais bientôt

. . . .

Dans une autre stance plastique
Elle groupe ses charmes nus.

Th. Gautier (Le Poême de la Femme, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 11).

Landschaft = Ton.

Il se hâta de lui montrer le point de vue que l'on a de l'extrémité de la nouvelle allée sous les grands noyers; dans le fait, il est égal, si ce n'est supérieur à ce que la Suisse et les lacs d'Italie peuvent offrir de plus admirable ... C'est pour moi comme de la musique de Mozart ...

Stendhal (Le Rouge et Noir I [Paris 1893], p. 50).

J'aime les beaux paysages: ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié, sur un violon sonore.

Stendhal (Mémoires d'un Touriste I [Œuvres compl. Paris 1891], p. 77).

Auge = Ohr.

La merveille
Du beau mot mystérieux,
C'est qu'on le lit de l'oreille,
Et qu'on l'écoute des yeux.

Rostand (Babbit p. 154).

Akustisch = Osmatisch.

Il semble, à ces accords (Kirchenmusik Palestrinas)

. . . .

Qu'on respire un parfum d'encensoirs et de cierges.

Victor Hugo (Stroloke p. 222 Anm.).

On pourrait dire qu'elle est née fleur, et que la musique est son parfum.
Musset (Concert de Mademoiselle Garcia [Œuvres Édit. Ed. Biré], VIII p. 230).

Sa voix a des accents
Qui viennent tous à moi, qui coulent dans ma vie
Ruisselants de parfum, de charme et d'harmonie,
Tant ils sont délirants.
Leconte de Lisle (J. H. Whiteley, Étude sur la Langue et le Style de Leconte de Lisle [Thèse Université de France, Oxford 1910], p. 102).

Son haleine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum.
Baudelaire (Fleischer p. 86).

Osmatisch = Akustisch.

Les parfums qu'on croit muets,
Content les peines secrètes
Des liserons aux bleuets.
Victor Hugo (Stroloke p. 223).

Et les fleurs exhalaient de suaves odeurs,
Autant que les rayons de suaves ardeurs;
Et l'on eût dit des voix timides et flûtées,
Qui sortaient à la fois des feuilles veloutées.
Vigny (Stroloke p. 224).

... le parfum des verts tamariniers
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme aux chant des mariniers!
Baudelaire (Parfum éxotique 13—15).

Ce verbe de parfums que chuchotent les roses
Vibrait tendre dans mes douleurs.
Rollinat (Turquet-Milnes, The influence of Baudelaire [London 1913], p. 183).

Osmatisch = Optisch.

... parfum rayonnant.
Victor Hugo (Stroloke p. 222).

Les fleurs chastes d'où sort une invisible flamme (Le Parfum).
Victor Hugn (Stroloke p. 222).

Akustisch = Sensorisch.

Tout à coup un coq chanta. Il y avait je ne sais quoi de terrible dans ce chant clair, métallique et vibrant, qui traversa l'oreille ... comme une lame d'acier.
Victor Hugo (Stroloke p. 276).

Les notes vibraient avec tant de puissance qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses.

Théoph. Gautier (Fleischer p. 66).

C'est la voix enfantine et grêle,
Flêche d'argent qui me piqua.

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise IV, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 31).

Ta voix grave et basse
. . . était douce
Comme du velours . . .

Verlaine (Lucien Létinois XXIV, Œuvres Compl. [Paris 1908], II p. 116.)

Akustisch = Gustativ.

. . . ce coup de gosier espagnol qui a quelque chose de si rude et de si doux à la fois, et qui produit sur nous une impression à peu près analogue à la saveur d'un fruit sauvage.

Musset (Concert de Mademoiselle Garcia [Œuv. édit. Edm. Biré], VIII p. 221).

La voix de certains êtres a des grâces irrésistibles, la saveur des choses exquises qu'on mange; on a faim de les entendre.

Maupassant (Bally, Traité de Stylistique Française [Heidelberg 1909], II p. 158).

. . . ses chantres y barattent une margarine de sons vraiment rances.

Huysmans (Schöffler p. 67).

C'est la dernière bouteille de plain-chant que je bois.

Husmans (Schöffler p. 74).

Gustativ = Akustisch.

Un jour qu'au dessert on avait servi du vin grec, Massenet dit à M. Paul Desjardins: »A quoi vous fait penser ce vin? Pour moi, voici ce qu'il me dit . . . et il se mit à murmurer une étrange mélopée orientale, langoureuse et capiteuse, une vraie danse d'almée.« Toute impression se traduisait chez lui par des rhythmes.«

(Peillaube p. 27).

Optisch = Gustativ.

Les mets les plus appétissants, les droleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires le plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand, que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture. Baudelaire (vol. II p. 128.)

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité.
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Baudelaire (Correspondances 4—S).

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

C'était le vent de terre qui se levait, chargé des haleines de la côte et qui emportait ainsi vers le large, en la mêlant à l'odeur des plantes alpestres, cette harmonie vagabonde. Je demeurais haletant, si grisé de sensation que le trouble de cette ivresse fît délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums ...
Maupassant (La Vie errante [Paris 1903], p. 18).

Longs baisers plus clairs que des chants ...
Verlaine (l'Impénitent [Œuvres. compl., Paris 1908], II p. 265).

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,
A sur d'almes cadences
En ses correspondances,
Induit mon cœur subtil ...
Verlaine (À Clymène [Œuv. compl., Paris 1908], I p. 103—104).

Osmatisch = Sensorisch = Akustisch = Optisch.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Baudelaire (Correspondances 9—10).

L'air en la majeur, dans le scherzo, est d'une chaleur si ensoleillée et d'un vert si tendre qu'il me semble, en l'entendant, respirer la senteur des jeunes pousses de sapin ... Non! en vérité, si la majeur ne dit pas vert, je n'entends rien à la coloration des sons.
Louis Ehlert (Peillaube p. 222).

Gustativ = Osmatisch = Akustisch = Optisch.

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

(Fortsetzung folgt.)

Heidelberg. Erika v. Siebold.

MISZELLEN.

ZU DEN KONJUNKTIONEN.

1. Das umschreibende *do* unterbleibt in einem durch *nor* eingeleiteten nebensatz in fällen, wo das subjekt nicht steht:

I neither ask'd her, nor drew her, nor did I think of the bed (Sterne: Sentimental Journey). *Nor let it be forgotten that the urbane Pope could split his sides with laughing at ribaldries* (Symonds: Shakespeare's Predecessors). *Nor let it be objected* (Shelley: Essays). *M. never gazed across the olives, nor watched the cavalcade* (Gosse).

2. *because* gibt den persönlichen oder gedacht persönlichen grund an und wird somit öfters benutzt, um eine verkehrte folgerung anzudeuten, zu welchem zweck *because* das wohl best geeignete wort ist:

It is idle to assert that because Bulgaria can flood her troops into Turkey, therefore we should always stand to arms. | *To minds which admire a machine merely because it is machinery that may seem a retrograde step.* | *To those of us who believe in representative forms of government not because they are forms, but because they are representative* . . . (Daily News & Leader). *Perhaps because he was a partner* (Russell: Triangle). *Because you are a clergyman's wife, there's no reason that you shouldn't wear a tucker* (Benson: Dodo).

3. *Also* ist in der täglichen rede durch *too* ersetzt worden. Als konjunktion an der spitze eines satzes, ist *also* immer ganz geläufig und gar nicht altertümelnd:

It is possible that the playwright felt himself precluded from insisting on such a motive. Also he may not have chosen to paint his victim-hero in colours so revolting (Symonds: Shakespeare's Predecessors).

4. *Nor* ist immer von umgekehrter wortstellung gefolgt. Dies gilt aber nicht in fällen die mit: *So I am, No more he is* parallel sind:

"*Why, haven't you,*" *M. exclaimed.* "*Nor you have*" (Mackenzie: Sinister Street). Die bedeutung ist: 'Wirklich — das haben Sie nicht, wie ich jetzt sehe.'

5. *If* hat die bedeutung von 'grund' bekommen im folgenden beispiele: '*you are lame!*' '*So's father. I don't mind being lame if father is*'.

Birkeröd (Dänemark). N. Bögholm.

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKABS PRISOPGAVER FOR 1919.

DEN HISTORISK-FILOSOFISKE KLASSE: FILOLOGISK OPGAVE (PRIS: SELSKABETS GULDMEDAILLE).

Der er i den senere Tid paa forskellig Maade kastet Lys over Forhold vedrørende det engelske Rigssprog (Standard English). Paa den ene Side har man undersøgt det fælles Skriftsprogs Opstaaen i Middelalderen og dets Forhold til de forskellige Dialekter, særlig Sproget i London. Dernæst har man for de følgende Aarhundreders Lydhistorie været opmærksom paa Muligheden for Indvirkning fra forskellige stedlige Dialekter, selvom Omfanget af en saadan Paavirkning har været forskelligt bedømt af forskellige Forskere. Og endelig har man for den nyeste Tid dels skildret Byernes Vulgærsprog, dels søgt at bestemme forskellige Lag og Retninger indenfor de dannede Klassers Talesprog. Men en sammenfattende historisk Redegørelse for alle disse Forhold foreligger ikke endnu, og mange Punkter er langtfra tilstrækkeligt oplyste. Er det middelengelske Fællessprog blot en Skriftnorm eller er det tillige et Talesprog? Hvad Indflydelse har Litteraturen og hvad Indflydelse har særlige Samfundsforhold haft? Hvor tidligt kan man paavise egentlige Forskelligheder mellem Samfundsklassernes Sprog? Og hvorpaa beror det, at Vulgærsproget fremstilles saa forskelligt i Skønlitteraturen i den første og i den sidste Halvdel af det nittende Aarhundrede? Selskabet udsætter derfor følgende Prisopgave:

Der ønskes en sammenfattende, paa selvstændige Studier grundet *historisk Redegørelse for det engelske Rigssprog* (*Standard English*) som Tale- og Skriftsprog i dets Forhold til de stedlige Dialekter paa den ene Side og til de af Stedet mere uafhængige Vulgærsprog i de store Byer paa den anden Side, under stadig Hensyntagen til Dialekters og Vulgærsprogs Benyttelse i Skønlitteraturen.

Indleveringsfrist indtil 31. Oktober 1920.

Besvarelserne af Spørgsmaalene kan være affattede i det danske, svenske, engelske, tyske, franske eller latinske Sprog. Afhandlingerne betegnes ikke med Forfatterens Navn, men med et Motto, og ledsages af en forseglet Seddel, der indeholder Forfatterens Navn, Stand og Bopæl, og som bærer samme Motto. Intet af Selskabets indenlandske Medlemmer kan konkurrere til nogen af de udsatte Præmier. Belønningen for den fyldestgørende Besvarelse af et af de fremsatte Spørgsmaal, for hvilket ingen anden Pris er nævnt, er Selskabets Guldmedaille af 320 Kroners Værdi.

Inden Udløbet af den for hver enkelt Opgave satte Frist indleveres Prisbesvarelserne til Selskabets Sekretær, Professor Dr. Martin Knudsen. Bedømmelsen falder i den paafølgende Februar, hvorefter Forfatterne kan faa deres Besvarelser tilbage.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Irmgard v. Ingersleben in Breslau erwarb auf Grund der vorläufig ungedruckten Dissertation *Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury (1614)* den Doktorgrad.

In Rostock ist eine Dissertation über Thomas Hardys *Dynasten* dem Abschluß nahe, die Hardys Abhängigkeit von Schopenhauer und Wirkung auf Gerhart Hauptmann besonders nachgeht.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Ordinarius der englischen Philologie an der Universität Halle, Prof. Dr. Max Deutschbein, hat einen Ruf auf den durch das Ableben des Geh. Regierungsrats Prof. Viëtor erledigten Lehrstuhl in Marburg erhalten, dem er zum 1. Oktober Folge leisten wird.

Als Deutschbeins Nachfolger wurde Professor Dr. Levin Schücking, Ordinarius an der Universität Breslau, nach Halle berufen.

Dr. James M. Clark, der 1914 in Heidelberg mit einer Arbeit über die periphrastische Konjugation im Althochdeutschen promovierte, längere Zeit Lektor des Englischen an der Universität Basel war und jetzt als Nachfolger Fehrs die Professur für Englisch an der Handelshochschule von St. Gallen innehat, habilitierte sich an der Universität Zürich als Privatdozent für englische Philologie.

Freiin Erika v. Siebold, die 1918 zu Heidelberg auf Grund der oben abgedruckten Dissertation über *Die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts* promovierte, im Herbst 1918 zu Dorpat, während des Kriegssemesters im Frühjahr 1919 zu Freiburg Lektorübungen abhielt, wurde mit der Leitung des neugeschaffenen englischen Lektorats an der Universität Rostock betraut. Sie ist der erste weibliche Lektor des Englischen an einer deutschen Universität.

CHAUCERPROBEN.

Zwei meiner Arbeiten möchte ich noch gern, eh' ich in die Grube fahre, veröffentlicht sehen; aber — ach! — die Zeiten sind böse, und die Herren Verleger schütteln bedenklich das Haupt, wenn sich ein Autor naht, und verweisen auf die hohen Papier- und Druckkosten usw. Nun hat sich der Herr Herausgeber dieser Zeitschrift meiner gütigst erbarmt und will gestatten, daß ich ein paar Proben meiner jüngsten Erzeugnisse einstweilen hier den verehrten Fachgenossen unterbreite, damit sie freundlichst beurteilen, ob die hier abgedruckten Bruchstücke einer Vervollständigung wert sind.

Die eine der in Rede stehenden Arbeiten ist eine kritische Ausgabe der »Kleinen Dichtungen Chaucers«, die schon längst fertig ist, aber aus obigem Grunde noch in meinem Pulte ruht. Das andere ist die Neuauflage meiner längst vergriffenen Übersetzung von »Chaucers ausgewählten kleineren Dichtungen im Versmaße des Originals« (1880 erschienen), die ich um einige Stücke vermehren möchte. Für das erstere Opus dürfte ein Bedürfnis der deutschen Anglisten vorhanden sein, da weder Skeats noch der Globe Edition Texte strengeren Ansprüchen genügen; ob aber dasselbe für meine Übersetzungen zutrifft, wage ich nicht zu entscheiden[1]). Die kritische Ausgabe soll, wie die von mir edierten Canterbury Tales, welche eine meist günstige Aufnahme fanden, von einer Einleitung, einem Glossar und Anmerkungen, die Übersetzung von einem kurzen Kommentar begleitet sein. Beide bedürfen aber stellenweise noch einer Nachbesserung, da seit ihrer Niederschrift noch einige neuere Forschungen zu berücksichtigen sind, wie auch eigene Korrekturen sich immer wieder aufdrängen. Gute Ratschläge kommen daher noch zur Zeit.

[1]) Die übersetzten drei Gedichte durfte ich vor kurzem in einer Sitzung der Berliner Gesellschaft für deutsche Philologie vorlesen, außerdem noch andere, hier nicht wiedergegebene.

Was die diakritischen Zeichen im englischen Texte angeht, so sind sie dieselben wie in meiner Ausgabe der *C. T.*: kursiver Druck bezeichnet am Anfang des Worts Regulierung der großen und kleinen Anfangsbuchstaben, an den andern Stellen Ergänzungen zur Hs.; die eckige Klammer schließt zu streichende Wörter und Buchstaben in dieser ein; die Punkte unter den Buchstaben drücken deren Verstummung im Verse aus, die Bogen die Verschleifung zweier aufeinanderfolgender Laute. Die Parallelstellen in den Fußnoten sollen zum Nachweis der

1. Newe-Fangelnesse[1]).

*M*adame, for your newe fangelnesse
Manie‿a seruaunt haue ye put out[e] of [youre] grace.
I takẹ my leue of your vn-stedfastnesse;
For wel I wo*o*t, whilẹ ye to lyuẹ haue space,
5 Ye kunnought louẹ ful half yeer in a place,
To newe thing[es] your lust is euẹr so kene:
In sted*e* of *b*l*ew*, thus may ye were al grene.

Right as a *m*irrour [that] nothing may expresse,
But lightly as it comẹth, so mo*o*t it pace:
10 So farẹth your louẹ — your werkes berẹth witnesse.
Ther is no feith that may your hert*e* enbrace,
But as a wedercok, that turnẹth his face
With euery wynd, ye fare, and that is sene:
In sted*e* of *b*l*e*w, thus may ye were *al* grene.

15 Ye mightẹ be shrined for your brotilnesse
Bet[tir] thannẹ Dalid*a*, Cris*eyde*, or *C*andace;
For euere in chang*y*ng st*ant* your sikernesse —
That tacche may no wight fro your hert*e* arace.
Yif ye lese oon, ye kunnẹ wel tweinẹ purchace;
20 Al[l] light for somer — ye wo*o*t [wel] what I mene! —
In sted*e* of *b*lew, thus may ye were *al* grene.

---

[1]) 1. Hss.: Cotton (Ct.), Fairfax (Fx.), Harleian 7578 (Ha 5); erstere als Grundlage vollständig in Furnivall's Odd Texts, die andern kollationiert bei Skeat; Ed. 1561 (Stowe). — Titel: wie oben bei Furn., Balade Fx., A balade which Chaucer made agaynst woman unconstaunt St.; Against Women (-man) Unconstaunt Sk(eat), Gl(obe Ed.). — V. 1. newe f.: vgl. C.T. 10925, LGW. 154. 2. [youre] Hss. St. 4. ye] I Ha.5; to lyue haue] haue lyues Fx. (Sk., Gl.), lyue and Ha.5; wot, mot (V. 9) Ct. 6. thinges Ct. St.; so Ct. f(ehlt) St. (Sk.); euer] ay Fx. 7. Blue Ct. (Bliwe 14). 7. Vgl.: Qu'en lieu de bleu,

Echtheit der hier veröffentlichten Gedichte beitragen, die in den Hss. selbst nicht ganz sicher belegt ist.

Die drei Gedichte dürften zeitlich in dieselbe Periode des dichterischen Schaffens Chaucers fallen, d. h. in den Anfang der achtziger Jahre, da sie, obwohl der Form nach französischen Vorbildern nachgeahmt, Selbständigkeit der Gedanken aufweisen und eine mehr ironische Stellung der Liebe gegenüber einnehmen als seine früheren Minnepoesien, ähnlich den bekannten Stellen im Vogelparlament, im Haus der Fama und in der Legende.

1. Unbeständigkeit.

O Herrin, deine Unbeständigkeit
Hat manchen treuen Diener schon entlassen!
Von dir zu scheiden bin ich auch bereit.
Solang' du lebst — das weiß ich, ohne Spaßen,
Kannst du kein Halbjahr stete Liebe fassen,
Nach neuem willst du immer wieder jagen:
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

Dem Spiegel gleich, dem Eindruck nichts verleiht —
Schnell wie es kommt, das Bild, wird es verblassen —
So deine Lieb', dein Tun ein Zeugnis beut.
Jedwede Treue scheint dein Herz zu hassen;
Wie Wetterhahn sich dreht, gewissermaßen
Mit jedem Winde, pflegst du umzuschlagen:
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

Ein Schrein sei deinem Wankelmut geweiht
Eh'r als Dalilen, Chrysis und Candacen,
Denn nur nach Wechsel strebst du allezeit:
Den Fleck kann niemand deinem Herz erlassen.
Verlierst du einen, kannst du zwei erpassen.
Wie Sommer leicht — du weißt, was ich will sagen —,
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

---

dame, vous vestez vert. Machault, Balade, S. 55, ed. Tarbé; al f. Furn. 8. [that] f. Fx. 9. it: das Bild; vgl. Ep. Jacobi I 23. 10. l. werk bereth[?]. 13./14. sene: grene vgl. B.D. 413/4, 497/8, P.F. 328/9, etc. 14. al f. Ct., desgl. 21. 15. shrined: vgl. C.T. 12893; brotilnesse: vgl. C.T. 9155/6. 16. Dalide Ct. (s. B.D. 738, C.T. 14846); Cresside Ct., Creseyde Fx. (vgl. Troil. I 459, 874, 1010 etc.); Tandace Ct. (vgl. P.F. 268). 17. stondeth Hss. 20. light: vgl. C.T. 16798; wot etc.: ebd. 4513; [wel] alle Texte.

2. To Rosemounde [1]).

Madamẹ, ye ben of al*le* beaute*e* shryne,
As fer as cercled is the mapamounde;
For, as the cristal[l] glorious ye shyne,
Ánd lyk[e] ruby ben your chek*e*s rounde.
5 Therwith ye ben so mery⁀and so iocunde,
That at a reuel[l], whan [that] I se*e* you dance,
It is an oynement vnto my wounde,
Thogh[t] ye to me ne do no daliance.

For thogh I wepe of teres ful a tyne,
10 Yet may that wo myn herte nat confounde;
Your semy-voys, that ye so *sm*al outtwyne,
Mak*e*th my thoght in ioye and blys habounde.
So curtaysly I go, with loue *y*-bounde,
That to my-self I sey*e* in my penance:
15 Suffyseth me to louẹ you, Rosemounde,
Thogh ye to me ne do no daliaunce.

Nas neuere pyk walwed in galauntyne,
As I in loue am walwed and I-wounde,
For which ful ofte I of my-self deuyne
20 That I am trewe Tristam the secounde.
My louẹ may not refreyde [be] nor affounde,
I brenne ay in an amorous plesaunce:
Do what you lyst, I wyl your thral be founde,
Thogh ye to me ne do no daliance.

3. Merciles Beautee [2]).

(Rondel.)

Yowre yën two wol[l] sle*e* me sodeynly,
I may the beaute*e* of [t]hem not sustene:
So wo*u*ndeth it thorgh-out my herte kene.
And but your word wil['] helen hastely

---

[1]) Einzigẹ Hs.: Rawlinson Poetry 163. — V. 1 al Hs., Edd.; [the] shryne Gl. 2. mappemounde Edd. 4. lyke Hs., Edd. 6. reuel etc., vgl. C.T. 12005/6; that Hs., Edd. 8. vgl. C.T. 13609. 11. semy] seemly Edd.; vgl. C.T. 3695; smal] fynall Hs.; vgl. C.T. 3358. 13. bounde Hs., Edd. 17. galauntyne: vgl. Form. A. 16. 20. Tristram: Parl. F. 290; secounde:

2. An Rosemunden.

O Herrin mein! du bist der Schönheit Schrein,
Soweit die Länderkart' ich kann erkunden;
Denn wie Kristall, so herrlich ist dein Schein,
Und deine Wangen wie Rubin, die runden.
Dazu bist du so froh, so ungebunden,
Daß, wenn beim Tanze ich dich seh', mein Trost
Du bist und Salbe meinen Wunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

Doch ob ein Faß ich voll von Tränen wein',
So hat das Weh mein Herz noch nicht zerschrunden.
Dein liebes Stimmchen, zart und fein,
Läßt meinen Geist in Freud' und Lust gesunden.
So artig fühl' ich mich von Lieb' gebunden,
Daß ich mir sag', ob Schmerz auch in mir tost:
Genug ist, dich zu lieben, Rosemunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

Nie ward ein Hecht gewälzt in Tunke ein,
Wie ich in Liebe bin gewälzt und eingewunden,
Weshalb ich öfter von mir selber mein',
Ich sei, ein zweiter Tristan, treu befunden.
Die Lieb' ist nie erkaltet, noch geschwunden,
Ich brenn' vor Liebeswonne wie auf Rost.
Dein Untertan bleib' ich zu allen Stunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

3. Unbarmherzige Schönheit.

(Rondel.)

Dein Augenpaar wird töten mich sofort,
Dess' Schönheit ich nicht länger kann ertragen,
Solch' Wunde hat sie meinem Herz geschlagen.
Und willst du rasche Heilung durch dein Wort

---

vgl. C.T. 4779, Troil. II 158. 21. [be] übergeschr. Hs.; refreyd be Edd.; vgl. jedoch Troil. V 507; C.T. 18451. — Kolophon: Tregentil (vermutl. Name des Schreibers) — Chaucer: Hs.

[2]) Einzige Hs.: Pepys 2006, 2. Hand. — Titel: Mercilesse Beaute: Index d. Hs. — 1 ff.: vgl. Rondel v. Willame d'Amiens, Bartsch, Chrest. S. 337; 1:

5 Myn hertes wounde, while that it is grene,
Yowre yën, &c.

Vp-on my trouthe I seye yow feithfully|
That ye ben of my lif[fe] and deth the quene;
For with my deth the trouthe shal be sene.
10 Yowre yën two, &c.

So hath yowr[e] beautee fro your herte chaced
Pitee, that me n'auailleth not to pleyne;
For Danger halt your[e] mercy in his cheyne.
Giltles[s] my deth thus han ye me purchased —
15 I seye yow sooth, me nedeth not to feyne:
So hath your beautee, &c.
Alas! þat nature hath in yow compased
So greet beautee, þat no man may atteyne
To mercy, though he sterue for the peyne!
20 So hath your beautee, &c.

Syn I fro Loue escaped am so fat,
I neuere thenke [to] ben in his prison lene;
Syn I am free, I counte hym not a bene.
He may answere & seye this and that,
25 I do no fors, I speke ryght as I mene:
Syn I fro Loue, &c.
Loue hath my name y-strike out of his sclat,
And he is strike out of my bokes clene
For euer-mo — ther is noon oþer mene,
30 Syn I fro Loue, &c.

Berlin-Schöneberg.

---

vgl. C.T. 1118; two yen Hs. (doch. s. v. 6 u. 10). 3. wondeth . . . thorow Hs. — 5. Mi Hs., My Edd. 9. sene; vgl. Newef. 13. 11/12: vgl. Pitee 5/6, 49 etc. 13. Danger: Crueltee, ebd. 64, etc., L.G.W. 160/1. 18. atteyne to]

Der Wunde, wenn sie frisch ist, mir versagen:
Dein Augenpaar [wird töten mich sofort,
Dess' Schönheit ich nicht länger kann ertragen,
Solch' Wunde hat sie meinem Herz geschlagen.]
Ja wahrlich, du bist Königin hinfort
Mir über Tod und Leben, ohne Fragen,
Die Wahrheit wird durch meinen Tod bald tagen:
Dein Augenpaar usw.

So hat dir Schönheit aus dem Herz verstoßen
Mitleid, daß Klagen nichts von dir erlangen,
Denn Grausamkeit hält deine Gnad' gefangen.
So schuldlos, hast du meinen Tod beschlossen,
Ich lüge nicht — so ist's wahrhaft ergangen:
So hat dir Schönheit usw.
Ach, daß Natur solch' Schönheit hat ergossen
Auf dich, daß niemand Gnade kann empfangen,
Und stürb' er auch vor schmerzlichem Verlangen:
So hat dir Schönheit usw.

Seit Amor ich entronnen bin so fett,
Kehr' mager ich in Haft nicht mehr zurücke;
Seit frei ich bin, ich acht' ihn keine Mücke!
Er mag erwidern, reden noch so nett,
Mich kümmert's nicht — ich sprech', wie ich's erblicke:
Seit Amor ich entronnen usw.
Wie Amor mich getilgt von seinem Brett,
So streich ich ihn aus meinen Büchern dicke
Für immerdar — das Einz'ge, was sich schicke!
Seit Amor ich entronnen usw.

J. Koch.

---

vgl. C.T. 1243, etc. 22. to Hs. Edd. (vgl. Troil. V 1154, etc.). 23. bene] vgl. C.T. 3770, Troil. V 363. 25. no fors] vgl. C.T. 6816, 7094 etc. 29. ther] this Hs.; 25/29 mene : mene vgl. L.G.W. 165/6.

VERALTETE WÖRTER IN DER *GRAMMATICA ANGLICANA* VON 1594.

Im Britischen Museum befindet sich eine Grammatik in Kleinoktav-Format mit folgendem Titel:

Grammatica Anglicana
praecipuè quatenus à Latina differt, ad unicam P. Rami methodum concinnata.

* * *

In qua perspicuè docetur quicquid ad huius linguæ cognitionem requiritur.
Authore P. G.

Cantabrigiæ.
Ex Officina Johannis Legatt.
Extant Londini ad insigne Solis in Caemiterio D. Pauli. 1594.

Dem Buch ist ein geschriebener Zettel beigeheftet, der folgendermaßen lautet:

This book is so rare that no other Copy of it appears to be known. Mr Chalmers to whom it had belonged has written at length in praise of it, & particularly of the Vocabula Chauceriana, which according to him furnished explanations of nine words in Midsummer's Night's Dream. see Chalmer's Apology p. 564.

Query. This book written by Greenwood who published at Cambridge by the same Printer a book with the following title "Syntaxis et Prosodia Versicula Compositae" Cantab. Leggat. 1590.
Chalmer's Col. P. I. N 1183.

Diese Vermutung eines ungenannten Bibliothekars oder Bibliophilen ist unwahrscheinlich. Die Übereinstimmung des Druckortes mit einer anderen Grammatik hat wohl gar keine Beweiskraft für die Identität der Verfasser. Und warum sollte sich Greenwood zu dem einen Buch bekennen, zu dem anderen

nicht? Außerdem spricht ein anderes Moment gegen ihn: das Dedikationsgedicht der *Grammatica Anglicana:*

Ad Librum Ipsum
A. C. Ogdoasticon.

Parve (nec obtrectent parvis qui magna requirunt)
Cur metuis vultus, verba, minasque virum.
Zoilus an moveas? genitor tuus arma ministrat.
Ingenio, studijs. arte. labore suo,
Sufficit (aut fallor) magnis & clementibus illud,
Quod primo genitum, sis genitoris opus.
Ergò (quid obstat) abi. vocesq~ legentibus istas
Ingeminato, patris parcite primitiis.

Liber.

Laudatus abunde.
Non fastiditus si tibi lector ero.

Der Verfasser war daher, gleich Gascoigne, Krieger und Schriftsteller zugleich und das Werk war sein erstes. Keinesfalls hätte der Verfasser ein früheres grammatisches Werk an dieser Stelle verleugnet, trotz aller Bescheidenheit, die er zur Schau trägt. Er konnte allerdings mit der Feder so gut umgehen und drückt sich so klar aus, daß man, dem Inhalt des Buches nach, wahrscheinlich kaum auf ein Erstlingswerk schließen würde, wenn er es nicht selbst bezeugte.

Eine andere Vermutung, ohne Angabe, welche Gründe dafür sprechen, findet sich in Ames Joseph, *Typographical Antiquities . . . augmented by William Herbert,* London 1790. Dort heißt es Nr. 1422 unter *Cambridge:*

1594 Grammatica Anglicana 'praecipuè quatenus a Latina differt ad unicam P. Rami methodum concinnata, Authore Paulo Graves Cantabrigiae etc. . . . The rev. Dr Lort.

Im Exemplar des Britischen Museums ist mit Tinte noch hinzugefügt: "§ *At the end* '*Vocabula Chauceriana etc.*'. *This on 4 leaves more.*" Mit roter Tinte steht am Blattrande: "*Contains E A in eights*" und mit Bleistift: "*Cat. N.- 5629.*"

Doch alle diese Angaben ergeben keine Gewißheit in bezug auf den Verfasser.

Die Grammatik ist in lateinischer Sprache verfaßt. Auf die Dedikation folgen 6 (unnumerierte) Seiten Einleitung mit

der Überschrift "*Epistola*" und der Anrede "*Lectori Salutem*". Dieser Teil schließt mit den Worten:

Bene vale oct. Cal. Jun. Anno humanæ salutis.
Tibi in Christo devinctissimus
P. Gr.

Darauf folgen 36 Seiten Grammatik: *Cap. I De Litera, II De Syllaba, III De Substantivo, IV De Adiectivo, V De Pronomine, VI De Verbo, VII De Adverbio, VIII De Coniunctione* und mit neuer Numerierung der Kapitel: *De Syntaxi*.

Der nächste (unnumerierte) Abschnitt enthält ein *Dictionariolum vocum Anglicarum quae passim in libello occurrunt* (22 Seiten) und eine *Analysis Grammatica ad nostrae huius artis praecepta unicè conformata* (6 Seiten, in denen ein gereimtes Rätsel und eine Stanze analysiert werden).

Es folgt nun der Teil des Werkes, der Chalmer als der wichtigste erschien, die

Vocabula Chauceriana quaedam selectiora, et Minus Vulgaria ipsæ Hodie Poetarum deliciæ, unà cum eorum significatis.

In gratiam omnium huius linguæ studiosorum præcipue vero Poematum, discerpta & in hunc ordinem digesta. Eodem Authore.

Stellis, ac herbis vis est, sed maxima verbis.

Vocabula Chauceriana.

A

Ander	*Other*
Anempst	*Against side by side*
Antique	*Auncient*
to Appall	*Affray, scare, terrifie*

B

Bale	*Ruth, pinching care, miserie*
Banne	*Curse, and execrate*
Barne	*Childe, babie*
Behest	*Will, purpose, or precepts*
Belt	*Girdle*
to Bidde	*To pray*
Bilive	*By and by, anon*
Blandishment	*Flattering, smooth speaking*
to Blazon	*To blow, to set abroch, or publish*
Bleake	*A storme*
to Blend	*To mixe or mingle*
to Boote	*To availe, helpe, or profit*
to Bourd	*Jest, mocke, or taunt*
Bowne	*Readie, prepared*
Bowrs	*Lodgings, roomes, secret places of aboade*
Breme	*Bitter, chill, or cold*
to Busse	*Kisse*
Bust	*To goe, about, or meddle*

C

to Caroll	*To sing, daunce*
Carre	*Chariot, or wagon*
to Cleape	*To cal, or name*
Cointe	*Queint, nicely strange*
to Con	*To can*
Cragge	*Necke*
to Craule	*To Creepe*

D

to Deare	*To trouble, molest, or grieve*
Deele	*A part*

to Deeme	*Judge, thinke, suppose*
Din	*Noise*
to Doffe	*By Apostrophe to doe off, undresse*
to Don	*For doe on, put on, or to apparell*
Drerie	*Dolsome, unluckie, terrible*

E

Ennaunter	*Laest that*
Erst	*First*

F

to Feime	*To rage, to chafe*
to Flite	*To chide, or scold*
Fremd	*Strange, not of kinne*

G

Gab	*A lie*
to Garre	*To cause make, constraine*
Glee	*Mirth, melodie*
to Greete	*To weepe, mourne, lament*
Guerdon	*Reward, in lieu, of desert*

H

Hight	*Called, tearmed, named*

I

Ick	*I*
ke	*Each, every one*

K

Keene	*Sharpe, fierce*
to Kenne	*To know*
Kerne	*A Churle*
Kirke	*Church*
Kole	*Pottage, broth*

L

Lamkins	*Young lambes*
Lasse	*Wench, maide, or girl*
Lay	*Song, dittie, or tune*
to Leake	*To play, to sport as children doe*
Leife	*Deare, beloved*
to Ligge	*To lie downe, as in bed*
Lither	*Idle, slouthfull, lasie*
Lore	*Practise, deede*
to Lout	*To reverence, to doe obeysance with the legge*
Lunday	*Sturdy, stubborne, froward*

M

Macht	*Might, power, strength*
Meede	*Vide Guerdon*
to Mell	*To meddle*
Meth	*Might, power, authoritie*
Mickle	*Much*
Midding	*Dunghill*
to Ming	*To speake of, to shew in words*
Mirke, Marke	*Darke, obscure*
Mone	*Lamentation, sorrow, waylings*

N

Neve	*Fist*
Nooke	*Corner, or angle*

P

to Pight	*To pitch, set downe, addresse*

Q

Quell	*To abate, or kill*

R

Rayes	*Sunbeames*
to Reede	*To shew, tell, declare, expound*
Recke	*To care, regard, or account of*
Reeke	*Smoke*
Ruth	*Griefe, pitie, sorrow*

S

Sam	*Together*
Sarke	*A shirt or smocke*
Scathe	*Hurt, losse, hindrance*
to Shend	*To blame, or reproove*
Sib	*Of kin, like*
Sith	*Times*
to Sneb	*Checke, or controlll*
Soote	*Sweete*
Source	*Originall, fountaine, welspring*
Spell	*A charme, verse, or worde used of exorcists in their magicall conclusions, but sometimes used in better part, as Gospell, for Gods spell*

Stanke	*Faint, wearie*
Starke	*Strong, also stiffe, deade, or benummed*
Stowre or Stownd	*Fit, passion, perplexitie*

T

Teene	*Revengefull wrath, inveterate malice*
to Thoile	*To suffer, permit, to be willing, to impart to another*
to Thrill	*To pearce*
Throb	*A sigh, groane*

U

Uncouth	*Unknown, unkent, strange*

W

to Waxen	*To begin, to grow, to increase*
Weede	*Attire, apparell*
to Weene	*To thinke, purpose, intende, gesse, trowe*
Welkin	*Skie, or firmament*
Weele	*Prosperitie, good plight*
to Wend	*To goe, to turne*
to Weete	*To know, to understand*
Whilke	*Which*
Whilom	*Once, lately*
to Wield	*To rule, governe, direct*
Wight	*Any live creature*
Wimble	*Nimble, quicke deliver*
to Wite	*Reproove*
Woode	*Madde, furious, outragious*
to Wonne	*To frequent, dwell, inhabite*
Wracke	*Ruine, violence*
to Wreake	*To revenge*

Y

Yore	*Long agoe, afore-time*
to Yeede	*To goe, to wende*

Meines Erachtens scheint die Bedeutung der Wortliste heute, wo man ganz andere lexikalische Hilfsmittel als zu Chalmers Zeiten hat, darin zu liegen, daß man konstatieren kann, welche Worte Chaucers und anderer Schriftsteller am Ende des 16. Jahrhunderts veraltet oder ungewöhnlich genug waren, um einer Erklärung zu bedürfen. Manche dieser Wörter sind heutzutage aus der lebenden Sprache auch ganz verschwunden, ein großer Teil ist aber noch gebräuchlich, sei es, daß sie aus den Dialekten, besonders den nordenglischen, wieder in die Schriftsprache eingedrungen sind, sei es, daß sie in poetischer Sprache immer fortgelebt haben und aus dieser auch wieder in die Prosa aufgenommen wurden.

Von den 121 Wörtern des Vokabulariums finden sich bei Chaucer folgende:

appall [1])
bale
behest
belt
bidde
bilive (*Schreibung* blyve)
blazon [2]) (*Schreibung* blasen)
bourd
bowne (*Schreibung* boun)
bowrs (*Schreibung* bour)

---

[1]) *appall* kommt bei Chaucer nur in der Bedeutung "vapid, weakened, pale, languid" vor, bei P. G. als "affray, scare, terrifie".

[2]) *blazon* nur im H. F. 1802 belegt in der Bedeutung "blow", nicht "publish", vgl. p. 179.

breme[1])
caroll
cleape (*Schreibung* clepen)
cointe[2])
con (*Schreibung* conne)
deare (*Schreibung* dere)
deele (*Schreibung* del, deel)
deeme (*Schreibung* *deme*)
don
drerie (*Schreibung* drery)
erst
fremd
gab[3])
glee
guerdon
hight
ick (*Schreibung* ik, ich)
ilke
keene (*Schreibung* kene)
kenne
lay
leife (*Schreibung* leef)
to ligge
lore[4])
to lout
meede
mickle (*Schreibung* michel, mikel)
mone
pight[5])
quell (*Schreibung* quelle)
reede[6]) (*Schreibung* rede)
recke (*Schreibung* recche)
reeke[7]) (*Schreibung* reke)
ruth (*Schreibung* routh)
scathe
to shend
sib
sith[8])
sneb[9]) (*Schreibung* snib)
soote (*Schreibung* sote)
source (*Schreibung* sours)
spell
starke[10])
teene (*Schreibung* tene)
thoile[11]) (*Schreibung* tholed)
thrill
uncouth
to waxen

---

[1]) *breme* nur in der Bedeutung "fierce", vgl. S. 180.

[2]) *coint* ist nur andere Schreibung für *queint*, das P. G. als Übersetzung angibt, er ist daher durch die Orthographie irregeführt worden.

[3]) *gab* ist nur als Verb bei Chaucer belegt, daneben *gabber* = "lier".

[4]) *lore* bei Chaucer in der Bedeutung "teaching, learning"; an einigen Stellen würde die von Skeat nicht angegebene Bedeutung "practise" auch passen, keineswegs aber "deede".

[5]) *pight* bei Chaucer nur in der Bedeutung "pitch, set downe", aber nicht "addresse".

[6]) *reede* bei Chaucer in der Bedeutung "advise, counsel", die bei P. G. angegebenen Übersetzungen passen nicht ganz.

[7]) *reeke* nur als Verb.

[8]) *sith* nur der pl. belegt, außer im Rom. of R.

[9]) *sneb* ist dialektische Nebenform zu *snib*.

[10]) *starke* in der Bedeutung "strong" ist bei Chaucer belegt, in der Bedeutung "stiff, dead, benummed" ist es nicht vorhanden.

[11]) *thoile* ist wohl identisch mit Chaucers *tholed* = "suffered". Die anderen Bedeutungen sind jedoch nicht belegt und nur das Partizip gebraucht.

weede (*Schreibung* wede)
to weene (*Schreibung* wene)
welkin
weele (*Schreibung* wele)
wend
weete (*Schreibung* weten)
whilke
whilom (*Schreibung auch* whylom)
to wield (*Schreibung* welde)
wight
woode (*Schreibung* wood)
to wonne (*Schreibung* wone)
wreake (*Schreibung* wreke)
yore
to yeede [1])

Im B-Fragment des *Romaunt of the Rose*, das nach Skeat "abounds in Northern words and forms", finden sich aus unserer Liste folgende Worte, die in Chaucers echten Werken nicht vorkommen.

greete (Schreibung *grete*), ausdrücklich als Northern bezeichnet.

sith kommt in der Verbindung *many sythe* in sing., bei Chaucer nur als pl. vor.

stownd. Skeat gibt *stounde* v. 4472 als "*probably an error for wounde*" an. Es wäre aber doch möglich, daß das Wort vorhanden war, da die von P. G. gegebenen Bedeutungen zu der Stelle passen würden.

teene Schreibung *tene* "ruin, blight" v. 4750.

Das C-Fragment hat *gab* als Verb.

Es entsteht nun die Frage, woher der Verfasser die anderen etwa 50 Wörter genommen hat. Er selbst sagt: aus zeitgenössischen Schriftstellern. In erster Linie kommt jedenfalls Spenser in Betracht, außerdem aber wahrscheinlich schottische Schriftsteller. P. G. ist jedenfalls aus dem Süden oder südlichen Mittelland Englands gebürtig gewesen, denn in Schottland und Nordengland ganz gebräuchliche Wörter scheinen ihm nur aus Dichtern bekannt und einer Erklärung wert gewesen zu sein. Da eine genaue Feststellung der Wortquellen bei dem vollkommenen Mangel an Zitaten bei P. G. unmöglich erscheint, soll ein Verzeichnis der bei Spenser belegten Wörter folgen, denen vergleichsweise beigefügt ist, ob und wo sie auch bei Shakespeare vorkommen. Die bei Chaucer nicht vorhandenen sind mit * bezeichnet. Da A. Schmidt im *Shakespeare Lexicon* die neue Orthographie

[1]) *yeede* ist bei Chaucer niemals als Infinitiv gebraucht, vgl. S. 195.

durchgeführt hat, konnten orthographische Varianten nicht berücksichtigt werden.

Die bei Shakespeare vorkommenden Worte, die bei Spenser nicht zu finden sind, stehen in eckigen Klammern.

**antique* John. Cor. Oth.

appall Ven. Troil. Mcb. Hml.

bale Cor. ("evil, mischief").

**barne* Ven. Lucr. H 6 A. Pilgr. H 6 b. Oth.

behest Lucr. Rom. Cymb. ("commandment").

[**barne*] Ado. All's. Wint.

[*belt*] Pilgr. H 4 B. Mcb.

bidde (bei Sh. in der Bedeutung "pray" nicht vorhanden).

bilive —

blandishment —

blazon Rom. Oth. Tit. Cymb.

blend Merch. Tw. Troil. Cor. Compl.

boote R 2. H 6 C. Gentl. Wint. Tit. Per. Ant.

bowne. Schon bei Spenser *bound* geschrieben. John. Hml. H 6 C. Lr., sonst bei Sh. noch in der Bedeutung "destined or intending to go".

bowrs bei Sh. außer in d. Sonn. nur in der Bedeutung "arbour".

breme —

[*busse* nur sbst.] John. Troil. Cor.

[*carre*] = "chariot of Phœbus" Sonn. Gentl. Mids. H 6 C. R 3. Ant. Cymb.
= "vehicle of dignity" H 6 A. Tit.
= "*cart*" Tw.

cleape LLL. Mcb. Hml.

cragge —

[*craule*] Sonn. Mids. Hml. Lr. H 8.

deeme Lucr. Sonn. LLL. All's. Tw. Wint. Cymb. H 6 A. H 6 B. R 2, H 8. Hml.

[*din*] Tp. Shr. Cor. Cymb. Per. Ant.

doffe Shr. John. H 4 A. Troil. Ant. Rom. Mcb.

don Tit. Hml. Ant.

drerie Tit.

ennaunter —

erst Sonn. As. H 5. H 6 B. Tit. Per.

garre —

glee (nur *gleeful* Tit.).

greete —
guerdon Ado. LLL.
hight LLL. Mids. Per. (als imp. und part.).
[*keene*] = "sharp" Sonn. As. Meas. LLL. Merch. Mcb.
= "bitter, acrimonious" LLL. Mids. John. R 3. Hml.
= "eager" Lucr. Sonn. Merch. Compl. H 4 A. Per.
kenne Wiv. sonst "discern, discry" H 6 B. Troil.
kerne bei Sh. nur "Irish soldier" R 2. H 5. H 6 B. Mcb.
lamkin H 4 B. H 5.
lasse Pilgr. Tp. LLL. As. All's. Wint. Ant.
[*lay*] Sonn. Pilgr. Phœn. H 6 B. Hml. Per.
leife (bei Sp. Schreibung *lief;* Sh. *lief* oder *lieve*) H 6 B. Wiv. Meas. As. Shr. Tw. R 2.
ligge —
[*lither*] in der Bedeutung "soft, pliant" H 6 A.
lore = "learning, teaching, fashion, speech".
lout (bei Sh. nur sbst.).
meede = "reward, recompense, hire" Ven. Lucr. Gent. Wiv. LLL. R 3. Cor. Tit. Cymb.
= "deserved praise, merit, worth" H 6 C. Tim. Hml.
mell All's.
mickle Pilgr. Err. H 5. H 6 A. H 6 B. Rom.
mirke —
mone Lucr. Sonn. Pilgr. Ado. H 6 A. H 6 C. R 2. R 3. Troil. Hml. Cymb. Per. Compl. Gent. Mids. Merch. Ven. Rom. Oth.
[*neve*] Schreibung *neaf* oder *neif* Mids. H 4 B.
[*nooke*] Tp. Gent. As.
pight nur als imp. u. part. Troil. Lr.
quell Gent. Mids. H 6 A. H 6 B. Tim.
[*rayes*] als sing. LLL. H 6 A. H 8. Troil. Tit. Cæs.
reede = "advise"; bei Sh. "give lessons, teach": Shr. H 4 A. R 2. Cor.
[*recke*] Ven. Gent. As. Troil. Hml. Cymb.
reeke bei Sp. nur verb. Sh. als subst. Wiv. Cor.
ruth Sonn. Pilgr. R 2. Troil. Cor.
sam —
scathe; Sh. = "injury, damage" John. H 6 B. R 3. Tit.
shend; Sh. nur part. *shent* Wiv. Tw. Cor. Hml.
sib —
sith bei Sh. nur als adv., conj. und præp.

sneb —
soote —
[*source*] All's. H 6 C. Tim. Mcb. Hml. Ant.
spell Tp. Wiv. Mids. Wint. H 6 A. H 8. Cor. Mcb. Oth. Ant.
stanke (Schreibung *stanck*) —
starke; Sh. = "stiff, used only in speaking of a dead body". H 4 A. Rom. Cymb.
stownd (Schreibung *stound*) —
teene in etwas anderer Bedeutung = "grief, sorrow, pain", bei Sh. auch "vexation" Ven. Tp. LLL. R 3. Rom.
thrill Meas. Lr.
[*throb*] nur als verb. Ven. H 6 B. Tit. Mcb.
uncouth Lucr. As. Tit.
waxen LLL. Cor. Tit. Hml., außerdem bei Sh. noch "to begin".
weede Lucr. Sonn. Gent. Ado. Mids. Tw. Wint. H 6 C. Troil. Cor. Tit. Rom. Hml. Lr. Cymb. Per.
weene H 6 A. H 8.
welkin Ven. Lucr. Wiv. LLL. Mids. Shr. Tw. Wint. John. H 4 B. R 3. Tit.
weele Ven. John. H 6 A. Cor. Rom. Tim. Hml. Lr.
wend Meas. Err. Mids.
weete Ant.
whilom —
[*wield*] Lucr. Rom. Wiv. H 6 C. Lr.
wight Troil. Wiv. LLL. H 5. Oth. Per.
wimble —
wite —
woode Ven. Mids. H 6 A. Gent.
wonne (Schreibung *woon*) —
wracke Ven. Lucr. Sonn. All's. R 3. H 6 A. H 6 B. H 8. Tim. Mcb. Cymb. Per.
wreake Ven. Tit. Rom. sonst "to care of".
[*yore*] Sonn.
yeede —.

Im folgenden wird versucht, die Dauer und die Häufigkeit des Gebrauchs der *Vocabula* festzustellen. Es wurden außer den Wörterbüchern auch die Werke von Wy(att)[1],

[1]) The Works of Henry Howard, Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder ed. by G. Fred. Nott., Oxford-London 1816.

How(ard)[1], Dougl(as)[2] und Gasc(oigne)[3] verglichen.

ander, die Form ist nicht belegt. Halliwell *andyrs* "other, more usual form *endres*". Ms. Cant. Ff. v. 48 f., 116 *As I me went this andyrs day.*

anempst bei Ch., Sh., Sp. unbelegt. Veraltete Form von *anent* < ags. *on efen* 'on even with', 'on a level with'. Das t entwickelt sich um 1200, Form mit s nach dat. und gen., daraus um 1400 *anentist, anentst, anenst,* im 17. Jahrh. ist dies die gewöhnliche literarische Form und auch jetzt noch im Dialekt im Mittelland gebraucht. Wyclif hat *anentis, anemptis,* Love Bonavent Mirr. *anempst* (1410). Im Norden hält sich die ältere Form *anent,* die im 19. Jahrh. aus der schottischen Schriftsprache in die südenglische eindringt.

antique < frz., im E. erster Beleg 1538, Starkey England. Eigentümlich ist Sp., Sonnets, die Bedeutung 'ancient figures": *woven with antickes and wild ymagery,* sonst auch bei ihm 'ancient'. Jetzt ist das Wort ganz gebräuchlich, und zwar in der Schreibung *antique* 'ancient' und in der Schreibung *antic* 'fanciful, odd'.

to appall < frz. *apalir* 'to grow pale' und 'to make pale'. Bei Ch. noch in der Bedeutung 'verblassen', C. T. 3053, *Than whan his name apalled is for age.* Bei Sp. und Sh. schon die von P. G. angeführte Bedeutung. Jetzt ist es sowohl in der faktitiven als in der intransitiven Bedeutung im Gebrauch.

bale, ags. sbst. und adj. *bealu,* ursprünglich 'Übel, Untergang'. Als 'misery' gebraucht von Cædmon bis zum 16. Jahrh. Findet sich außer bei Ch., Sp. und Sh. auch bei How., Gasc., Dougl. Im 17. Jahrh. selten, 1748 bei Thomson, von da an häufiger gebraucht, auch im 19. Jahrh.

banne, ags. *bannan,* ursprünglich 'befehlen, heißen', die Bedeutung 'curse' wahrscheinlich aus dem Nord. herübergenommen; sie findet sich schon in den Prov. of Alfred, später bei Sp., Sh. und Wy. Das Wort ist nie ganz ausgestorben,

[1]) Vgl. a. a. O. S. 177.

[2]) Virgil's *Aeneis* translated into Scottish Verse, by the famous Gawin Douglas etc., Edinburgh 1710.

[3]) The Complete Poems of George Gascoigne. Now first collected and edited etc. by W. Carew Hazlitt. Printed for the Roxburghe Library 1869.

wurde aber anscheinend meist nur in poetischer Sprache verwendet.

barne, ags. *bearn*. Statt der nordengl. Form *barn(e),* die auch bei Dougl. vorkommt, wird vom 17. Jahrh. an durch die Dialektschriftsteller die schott. *bairn* bevorzugt und verbreitet.

behest, ags. *be-hǣs* mit Hinzufügung des *t* im Me. Im 16. Jahrh. sehr häufig (Sp., Sh., How., Wy., Dougl.), im 17. Jahrh. bei Milton belegt, später wird es selten, außer bei archaisierenden Schriftstellern, findet sich jedoch auch bei Buckle.

belt, ags. *belt.* Da das Wort seit den ältesten Zeiten im Gebrauch war, im 16. Jahrh. zwar bei Sp. fehlt, doch bei Sh. und Dougl. belegt ist, ist das Anführen durch P. G. merkwürdig. Es scheint jedenfalls nicht der Umgangssprache angehört zu haben. Jetzt ist es im eigentlichen und übertragenen Sinn in häufiger Verwendung.

to bidde, ags. *biddan,* bei Sp. noch gebraucht, z. B. F. Q. I, I 30, *Bidding his beades all day,* später wird die Bedeutung ‘bitten’ unter dem Einfluß von *bede* < ags. *bēodan* durch die Bedeutung ‘gebieten’ fast völlig verdrängt.

bilive, ags. *be līfe* ‘with life’, noch im 16. Jahrh., auch in den Schreibungen *belive, bylive, blyve* z. B. bei Sp. und Dougl., 1613 bei Browne, Shep. Pipe Wks., später nur mehr schott.

blandishment; *blandish* < frz. *blandis,* erweiterter Stamm des Verbs *blandir,* von 1300 an belegt, im 17. und 18. Jahrh. selten. *blandishment* wahrscheinlich eine Schöpfung Sp's: Mother Hubberd's Tale: *He gan enquire of the Foxe and his false blandishment.* Zur Zeit der Abfassung des Glossars war das Wort eher als neu, denn als veraltet anzusetzen. Im 18. und 19. Jahrh. wird es häufiger gebraucht.

to blazon. Zwei Verben haben sich im 16. Jahrh. dergestalt beeinflußt, daß man vom einen die Form, vom anderen die Bedeutung entnimmt: 1. *blazon* < frz. *blasonner* ‘describe in heraldic language’ frz. *blason* ‘Schild’, dann ‘Wappen’. 2. *blaze* < me. *blāsen* ‘blow’, ‘proclaim’. Diese Form noch bei Ch. *blasen,* H. F. 1802 *He gan to blasen out a soun,* und How. 79, *Now blazed may thy name be.* Dagegen Sp., Teares Muses 102, *To blazon out their blames.* Sh., Rom. II 6, 26, *thy skill be more* ‖ *to blazon it.* Noch in Schriftstellen des 19. Jahrhs., z. B. Kinglake, Crimea, *to have it blazoned out.*

bleake, wohl aus ags. *blāc* 'glänzend' durch Einwirkung des Vokals von *blǣčan,* ne. *bleach.* Ein gleichlautendes Wort mit der Bedeutung 'Sturm' findet sich nicht. Vielleicht hat P. G. folgende Sp.-Stelle falsch verstanden, F. Q. I, II 33, *Where boreas doth blow full bitter bleake* ('dreary').

to blend, me. *blenden.* Das Wort ist im 16. Jahrh. häufig, scheint jedoch nur poet. gewesen zu sein. Z. B. Sp., F. Q. I, VI 42, *thou blamest me for having blent my name.* Ähnlich noch im 18. Jahrh. Im 19. Jahrh. wird das Wort fast ausschließlich in der Kaufmannssprache für 'mix tea, spirits' etc. gebraucht.

to boote, ags. *bōt* 'Besserung, Buße', noch bei Ch. nur als sbst., T. III 1208: *Now yeldeth yow, for other boot is noon.* Als verb zuerst 1330 Amis & Amile, stirbt aber als trans. im 15. Jahrh. aus, als intr. Sp., F. Q. II, I 16, *For what bootes it to wayle and to wayment;* Sh. Heute nur noch gelegentlich als impers. gebraucht.

to bourd < frz. *bourder* 'play'. Das Wort nicht bei Sp. und Sh., jedoch bei Dougl. belegt, im 17. und 18. Jahrh. in poet. Sprache noch vorhanden, letztes Auftreten bei Ramsay: *never gie encouragement or bourd with sic as he.*

bowne, me. *boun* < skand. *būinn*, von 1200 an belegt. Ch., C. T. F. 1503, *As she was boun to go.* Später *bound* geschrieben, mit etym. nicht berechtigtem *d*; die *d*-Form schon bei Sp. Jetzt noch in stehenden Verbindungen wie in *the ship is bound for* u. a.

bowrs, ags. *būr*, me. *bour.* Warum P. G. die pl.-Form wählt, ist nicht zu ersehen, der sing. ist ebenso häufig. Die Grundbedeutung 'Zimmer, Schlafraum' bei Ch., Sp.; im 19. Jahrh. noch bei W. Scott und Freeman, sonst nur arch. und poet. Die zweite Bedeutung 'cottage' (Beowulf 2455 *on his suna būre*) entwickelt sich zu einem poet. Wort für Aufenthalt überhaupt. Sp., Shep. Cal. Sept. 97, *the blacke bowre of sorrow* (= 'hell'), Sh., Son., daraus dann die Bedeutung 'arbour', die bei Sh. sehr häufig, auch bei Dougl.

breme, ags. *brēme*, Grundbedeutung 'berühmt'; woher der Sinn 'fierce, rough, cold' stammt, ist unbekannt, da er im Ags. fehlt, im Me. nur im Norden zu finden und erst über Lydgate und Sp. in die Literatur kam. Bei Ch. und Sh. fehlt das Wort, in den nördlichen Dialekten ist es in der Form *brim* noch in

Verwendung. Havelock 2233, *the sea that was ful brem;* Lydgate, Chron. Troy. II, XVI, *the breme winter;* Dougl., Aeneis VII, Prol. 15, *brym blastis;* Cotgrave 'froid, cold, breame, chill'.

to busse, ältere Form *bass,* diese auch erst seit 1500 belegt. Zwei verschiedene Sprachstämme scheinen sich zu beeinflussen: germ. *bussen* 'küssen' und afrz. *baisier.* Bei Sp. nur das sbst.; verb 1571 Damon & P., Hazlitt, Dodley IV, bei Sh. häufig, bei Barclay *bassing.* Jetzt nur mehr in arch. Verwendung: Meredith, Vittoria, *Up with your red lips and buss me.* Dialektisch weit verbreitet (Sc., Lanc., Der., Linc., War., Shr., Ess., Suss., Corn.).

bust, Ableitung des Wortes fraglich (< **bast?*). Nach dem Oxf. D. nur in der Bedeutung 'knock at a door, beat' belegt. Alexius, Laud Ms., *bete and buste.* Im schottischen Dialekt (Fife) *bust* oder *burst* 'to be breathless from great exertion': *It was an awful day and I bursted myself.*

to caroll < frz. *caroler* findet sich bei Sp. nicht, jedoch bei Dougl.; bei Sh. nur als sbst. Die Bedeutung 'daunce' verloren, für 'sing' auch jetzt noch, wenn auch selten gebraucht.

carre < afrz. *car;* schon bei Wyclif belegt, bei Sp. nicht vorhanden, doch bei Sh. öfters, ursprünglich nur poetisch verwendet, dann in Amerika in der Umgangssprache, besonders in Zusammensetzungen wie *sleeping-car;* in England für 'Tramwaywagen'.

to cleape, ags. *cleopian.* Im 16. Jahrh. häufig z. B. Sp., Sh., Dougl., How. Im 17. Jahrh. letzter Beleg 1631, Drayton, Ballad Dowsabel. Taucht im 19. Jahrh. in poet. Sprache wieder auf: Kingsley: *Men clepen that water Tyrel's ford.* Das part. *yclept* findet sich als arch. bei Byron.

cointe < afrz. *coint.* Der Autor hat den Zusammenhang des Wortes mit seiner Übersetzung *queint* nicht erkannt. Diese Schreibung ist im Me. die häufigere, daneben *quaint, queynt.* Das Wort bei Sp. belegt, auch jetzt noch vorhanden.

to con, dialektische Variante von *can,* die der Verfasser wohl kaum als inf. belegt gefunden hat, sondern aus dem præs. bildet. Die Form mit *o* findet sich bei Ch. u. Sp. (*conne* geschrieben) und ist auch noch jetzt in Lanc., Chs., Der., Wor. gebräuchlich.

cragge < kelt., hauptsächlich in Schottland, aber auch in Nordengland gebraucht, findet sich bei Barbour und Sp., im 19. Jahrh. noch bei W. Scott.

to craule < skand. Im Me. selten, augenscheinlich nur norde., 1300 im Cursor Mundi, bei Sp. nicht belegt, bei Sh. *crawle*, jetzt *crawl* geschrieben.

to deare, ags. *derian* (bei Dougl. und How. *dere* als sbst., bei Sh. als adj. in derselben Bedeutung, doch können diese Worte von ags. *dēor* 'wild, streng' stammen). Als verb im 17. Jahrh. ausgestorben. Dial. *dere, deer, deir, dair* 'to affect, make an impression', Shet. und Ork.

deele, ags. *dǣl.* In der Bedeutung 'Teil': *every a deal, never a deal*, nur bis Ende des 16. Jahrh.s, Wy.: *no deal to go* 'not to move at all', Sp. hat das Wort in dieser Bedeutung nicht. Von dann an drückt es immer die Quantität aus, z. B. schon bei Sh., mit Größe ausdrückenden Beiwörtern wie *great, good* etc. In der Schreibung *deele* noch jetzt in Yks., Nhp.

to deeme, ags. *dēman*, im 16. Jahrh. häufig z. B. Sp., Sh., Wy., Dougl. Die Bedeutung 'think, suppose' im Anfang des 17. Jahrh's verlorengegangen, aber noch jetzt 'to form an opinion, judge, conclude'.

din, ags. *dyne.* Im 16. Jahrh. schon selten, Sp. gebraucht es nicht, bei Sh. jedoch mehrmals belegt und auch jetzt noch vorhanden.

to doffe < *do off.* Sp., F. Q. III, IV 5 *Ne never dofte her armes.* Die literarischen Belege beginnen um 1350, seit dem 16. Jahrh. ein Wort mit archaistischem Beigeschmack, in Schottland — nicht in Nordengland — wird es noch jetzt in der Umgangssprache gebraucht und ist durch W. Scott auch wieder in häufigerem literarischen Gebrauch.

to don < *do on.* Bei Sp. und Sh. gebraucht, nach 1650 nur mehr in den nördlichen Dialekten in der Umgangssprache, als literarischer Archaismus im 19. Jahrh. wieder in Aufnahme gekommen.

drerie, ags. *drēoriȝ* 'blutig', später 'traurig'. In ersterer Bedeutung noch bei Sp. F. Q. I, VI 45 *with their drery wounds.* Dann in den von P. G. angegebenen Bedeutungen als poetisches Wort gebraucht, aber auch in der heutigen Umgangssprache z. B. *dreary Sunday.*

ennaunter < frz. *en aventure.* Sp., Shep. C. Febr. 200, *Enaunter his rage mought cooled be.* Belege finden sich nur von 1307—1589 in der Literatur, in der Umgangssprache überhaupt nicht.

erst, ags. *ǣrest,* superl. zu *ǣr.* Von Sp. und Sh. noch verwendet, Milton gebraucht es für 'not long ago', dann ist es in der lit. Sprache z. B. von Wordsworth archaistisch für 'früher' gebraucht worden. *erst a religious house.* In der Umgangssprache nur mehr Sc. und Yks. verwendet.

to feime, Lehnwort < skand., an. **feima,* das ags. *fǣman* entspricht. Im 14. Jahrh. findet sich *feme,* 14.—17. Jahrh. *fome, fame,* im Schott. 17.—19. Jahrh. *feime,* jetzt *foam* nach dem sbst. *foam* < *fām.* Das Wort kommt zuerst 1350, Life Jesus, vor, findet sich bei Sp. und Zeitgenossen nicht. Byron und Swinburne: *foams at things.* Im schott. Dialekt des 19. Jahrh.s 'stream out, rage with drink, be in a violent rage'.

to flite, ags. *flītan,* hat sich mit der Bedeutung 'scold' nur im Nordengl. und Schott. erhalten (Ableitung *fliter* 'a scold'). Das literarisch gebrauchte *flit* 'remove from place to place' ist skand. Ursprungs und hängt mit ersterem nicht zusammen. Woher P. G. sein Wort hernimmt, ist nicht zu ersehen, in der Literatur des 16. Jahrh.s ist es nicht aufzufinden.

fremd, ags. *fremede,* bei Sp. die Form *frenne* (im Reim zu *glenne*) 'stranger', wahrscheinlich von *foreigne* beeinflußt. *fremd* in Sidneys Arcadia, dann veraltet und nur mehr im schott. und nordengl. Dialekt, bei W. Scott auch im lit. Gebrauch.

gab < frz. *gaber* 'spotten, sich brüsten'. Bei Ch. nur das verb *gabbe* 'to boast', C. T. A 3510, *I am not lief to gabbe.* Das Wort ist nur im 14. Jahrh. belegt (in der Benedikt. R. findet sich *gabbunge,* das jedoch nach Kluge zu ae. *gabba* gehört). Im 18. und 19. Jahrh. taucht *gab* als 'idle vaunt', 'bravado' auf, doch ist es selten gebraucht. Dialektisch nicht belegt.

to garre < skand. Bei Sp., Dougl. *gar.* Von 1300 an belegt, im Schott. und Nordengl. noch vorhanden.

glee, ags. *glēo.* Im Ags. und Me. ist das Wort hauptsächlich poetisch, nach dem 15. Jahrh. selten, findet sich jedoch bei Sp. Im 17. Jahrh. ist es fast ausgestorben, taucht gegen Ende des 18. Jahrh.s ohne ersichtliche Ursache wieder auf.

to greete, ags. *grǣtan, grētan.* Das Wort findet sich schon im Beowulf, wird zwar von Ch. nicht, doch von Sp., Dougl., Wy., Gasc. verwendet, augenscheinlich schon damals nur ein nordengl.-schott. Wort, wo es sich auch jetzt noch dialektisch erhalten hat. Doch verwendet es im 19. Jahrh. Stevenson: *I sat down and grat like a bairn.*

guerdon < frz. *guerdon.* Der erste Beleg bei Ch., T. V 594, von Sp. und Sh. gebraucht, jetzt nur poetisch und rhetorisch verwendet, niemals ein Wort der Umgangssprache.

hight. Die Präteritalformen *hēt* und *heht* des ags. Verbs *hātan* 'heißen' haben sich me. als *hēt* und *hīght* erhalten. Im 14. Jahrh. nahm dann das præs. den Vokal des præt. an und wurde *hete* bzw. *hight;* letzteres wurde nun als præs., præt. und part. verwendet. Im 16. Jahrh. *hight* in häufigem Gebrauch, z. B. Sp., Sh., Gasc., How., Elyot. Auch jetzt noch arch. sowohl in akt. als pass. Bedeutung, aber nicht mehr als præs.

Ick, ags. *ic*, die nördliche Form des person. pr. 'ich', die im Me. und Frühne. häufig gebraucht war. Sp. und Sh. verwenden sie nicht.

ilke, ags. *ǣlc*, von Sp. und Sh. nicht gebraucht, jedoch von Dougl., ist eine im Norden und nördlichen Mittelland bis etwa 1500 erhaltene Form, von da an nur mehr schott. und auch da seltener als *ilka* verwendet. Im Süden dafür *each.*

keene, ags. *cēne* 'bold, brave, savage', von den von P. G. angeführten Bedeutungen ist daher 'fierce' die ältere, 'sharp' entwickelt sich erst später und ist den anderen germ. Sprachen nicht eigen. Doch ist es diese, die sich erhalten hat, allerdings im wörtlichen Sinn nur in *keen edge,* sonst bildlich. Sp. hat das Wort nicht. Im Dialekt findet sich *keen-bitten (as a wind of March).* Gall., Lanc., Cy.

to kenne aus ags. *cennan* und anord. *kenna* 'wissen'. Bei Sp. und Sh. gebraucht; Dougl. præt. *kend* 'knew', Elyot, Gov. *kanned* 'auswendig gewußt'; später nur poet. Wort, z. B. Coleridge *I ken the banks,* und in zahlreichen Dialekten in der Umgangssprache.

kerne < ir. *ceatharnach* 'soldier', bei Sp. und Sh. der irische Soldat, doch kommt vom 14. Jahrh. an das Wort auch schon für den schottischen Soldaten vor, findet sich bei W. Scott und gelegentlich jetzt noch in der Lit.-Sprache. Die von P. G. angegebene Bedeutung 'churl' kommt Sp., Shp. C. Jul. vor:

They han fatte kernes and leany knaves || *Their fasting flockes to keepe*, diese findet sich auch noch später dialektisch in Ir. Scot., Nhb., wo die dreifache Bedeutung vorhanden: 1. 'foot soldier, armed with dart or "skean", freebooter"; 2. 'vagabond, beggar', 3. obs. (1681) 'country bumpkin'.

kirke, ags. *cirice*. Bei Sp. und Sh. nicht vorhanden. In der schottischen Literatur bis ins 17. Jahrh. gebraucht und dann wieder im 19. Jahrh. In der Umgangssprache früher soweit südlich als Lincoln und Norfolk gebraucht, jetzt nur mehr im Norden und in Schottland. Häufig die schott.-purit. Kirche im Gegensatz zur Hochkirche bezeichnend.

kole bezeichnet Pflanzen des genus *Brassica* und dann eine aus diesen bereitete Suppe, *waterkale* 'Suppe ohne Fleisch und Fett', bei Sh. und Wy. belegt. Häufiges Dialektwort fast in ganz England. Schreibung *kale, kail, cale* im Norden, weiter südlich *cole*.

lamkins, Diminutivform von *lamb*. Erster Beleg Sp., Shep. C. Dec. 8, *Which of your tender lambkins takes keepe* Seit Sh. auch als Kosewort für Menschen gebraucht und noch jetzt vorhanden. Dialekt (Wilt.) nur für 'Kätzchen der Haselnußstaude'.

lasse, wohl skand. Ursprungs. Erst von 1300 (Cursor Mundi) an belegt, von Sp. gebraucht, ein gewöhnliches Wort in der Umgangssprache in Schottland, Irland und den nord- und mittelländischen Grafschaften. Im 16. Jahrh. auch noch im literarischen Gebrauch, später meist nur in Dialektschriftstellern, im 19. Jahrh. außer bei W. Scott selten.

lay < frz. *lai;* belegt von 1240, Ureison, *þet ich habbe þe i-sungen ðesne englische lai*. Es bedeutet 1. ursprünglich 'short lyric or narrative poem, sung by minstrels', vom 16. bis 18. Jahrh. Synonym mit *song*, z. B. Ch., B. D. 471 *He sayde a lay, a manner song*, Sp., F. Q. II, I 35 *with piercing shrieks and many a doleful lay*, gelegentlich auch jetzt noch so gebraucht, dann aber auch in Anlehnung an germ. *lied* für 'historisches Volkslied', sogar für 'Epos'. 2. 'song of a bird' von 1300 bis Ende des 18. Jahrh.s. 3. 'tune', seit dem Ende des 16. Jahrhs. ausgestorben (vielleicht ist diese Bedeutung auch bei der unter 1. zitierten Sp.-Stelle anzusetzen).

to leake. Das Wort ist sehr merkwürdig, denn die Bedeutung 'to play, to sport as children do' läßt keinen Zweifel,

daß es mit *leak* 'let water through' keinen Zusammenhang hat. Auch ein Druckfehler für *leap*, ags. *hlēapan* ist nicht anzunehmen, dieses Wort war von Beda bis zur Neuzeit ein vollkommen gebräuchlicher Ausdruck, den P. G. nicht angeführt hätte. *leake* muß daher irgendwie zu ags. *lācan* 'sich bewegen, tanzen, spielen', got. *laikan* 'springen' gehören. Havelock: *the children . . . with him legkeden.* Aber die Lautverhältnisse sind nicht ganz klar. In lit. Sprache taucht im 19. Jahrh. (1811) *lark* in der Bedeutung 'piece of merriment' auf. Skeat stellt dies mit ags. *lāc* zusammen, im Oxf. Dict. wird die Möglichkeit des Zusammenhangs mit 'Lerche' oder mit *lāc*, das in Robinson's Whitby Glossary *lairk* geschrieben ist, als Frage aufgeworfen. Als verb *lark* zuerst 1813 Col. Hawker Diary: *having larked all the way* für 'play tricks, frolic' etc. und wird dann im 19. Jahrh. weiter verwendet.

leife, ags. *lēof*, in dieser Schreibung bei Dougl. und auch sonst 14.—17. Jahrh., daneben im 16. und 17. Jahrh. die Schreibung *lief* Ch., Sp., How., Sh. (Wy. *lieffer*), die auch jetzt noch bei arch. Schriftstellern wie Tennyson verwendet wird. In Schottland und Yks. *leive* noch dialektisch gebraucht.

to ligge, ags. *licgan;* die me. Form vom 12.—15. Jahrh., im 16. Jahrh. noch bei Sp. und Dougl., im 17. Jahrh. Randolph, Hey for Honesty: *liggen in strommel,* später dann ausschließlich die ne. Form in literarischer Verwendung, deren Zusammenhang mit der angeführten P. G. nicht zu kennen scheint. Er macht wohl den Unterschied von *liggen* für Personen, da er hinzufügt 'as in bed', und *lie* für Sachen, der im Wort ursprünglich nicht liegt. Dialektisch ist *lig, lige* in Schottland, nördlichen, nordwestlichen und mittelländischen Grafschaften häufig.

lither, ags. *lȳđre* 'bad', bei Ch. nur *litherly* 'ill', bei Sp. fehlt das Wort. In den von P. G. angeführten Bedeutungen in den Townely M. und bei Dougl. sowie auch bei späteren Schriftstellern wie W. Scott, während die Grundbedeutung verloren geht. Dialektisch erhalten in Schottland und dem Norden, aber auch in Sus., Shr., Chs., Der., Lin.

lore, ags. *lār* 'learning'; zu den zahlreichen Bedeutungen des Wortes passen am wenigsten die von P. G. angegebenen 'practice, deed', doch könnten Ch., C. T. B. 1168: *I see well that ye lerned men in lore* allenfalls mit 'practice' und Sp., F. Q. I, I 5 *So pure and innocent she was in life and every*

vertuous lore mit 'deed' übersetzt werden. Die Bedeutungen sind sonst: 1. 'act of teaching and being taught', nur mehr archaisch und dialektisch. 2. 'religious principles, doctrines', kein Beleg nach dem 16. Jahrh. 3. 'advice', noch bei Milton. 4. 'scholarship, erudition', noch erhalten, besonders in Zusammensetzungen *folk-lore, sacred lore* etc.

to lout, ags. *lūtan* 'to stoop', schon im Vesp. Ps. belegt, bei Sp., Dougl. (bei Sh. nur *lout* 'clown'), auch im 19. Jahrh. z. B. W. Scott, Conan Doyle: *I uncovered and louted* in der literarischen Sprache und im schott., ir. und nordengl. Dialekt.

lundey. Ableitung unsicher, kein literarischer Beleg für das Wort zu finden. Im Yks.- und Der.-Dialekt heißt *lundy* 'awkward, heavy, idle' etc.; z. B. *lundy fellow,* was ungefähr den Bedeutungen bei P. G. entsprechen würde. (*loon* in Schottland und Nordengland 'worthless person, rogue, scamp').

macht, ags. *meaht,* bei Sp. und Zeitgenossen nicht belegt, die Form ist nur schottisch, 1175, Lambeth Hom. *alle þine mahte;* daneben die Form *maught,* beide noch jetzt dialektisch Sc., Shet., Ork. (*machts* 'Gebrauch der Glieder', Jamieson: *he has lost his machts*).

meede, ags. *mēd,* bei Sh., Sp. und Dougl. vorhanden, auch im 17. Jahrh. noch häufig, jetzt nur mehr poetisch und rhetorisch z. B. Bridges, Eros & Psyche 1885: *denied the meed of beauty.* Dialektisch nur Linc. gewöhnlich im schlechten Sinn, *He's gotten sarved reight; that was just the meed for him.* In ähnlicher Bedeutung schon im Havelock 685, 2402.

to mell < afrz. *meller,* Nebenform von *mesler* (die Übersetzung von P. G. 'meddle' ist gleichfalls Form desselben frz. verbs, *medler*), im Engl. seit 1340 an belegt, im 16. Jahrh. häufig: Sp., Sh., Wy., Dougl.; als archaisches Wort noch jetzt in literarischem Gebrauch: *mix or mell, make or mell;* dialektisch Schot., Ir., Nord- und Westengland.

meth, ags. *mǣþ* bedeutet 'Maß, Ehre', im Me. ist *meth* für 'Mäßigkeit, Bescheidenheit' belegt, und doch scheint kein anderes Wort als das von P. G. mit 'power, strength' glossierte vorzuliegen, der einzige Schriftsteller, der es, in der Form *meith,* bringt, Dougl. übersetzt 'spolia' in der Aeneis X 775 damit. Möglich wäre allerdings auch ein Druckfehler. Es gibt eine Form zu *might: meht,* bei der die Bedeutung passen würde. Ob allerdings dann die Umstellung von *h* und *t* dem Setzer

von P. G. oder der Vorlage, aus der P. G. das Wort schöpfte, zur Last zu legen ist, läßt sich nicht feststellen.

mickle, ags. *mycel*, findet sich bei Sh., Sp., bei Ch. *michel*, bei Dougl. *meikill, mekill, mekle;* die Form *mickle* und *meikle* ist auch nach dem 16. Jahrh. die literarische Form bei Dialektschriftstellern geblieben, selbst wenn ihr Heimatsdialekt *muckle* aufweist, der archaische Gebrauch ist auf *mickle* beschränkt und selten.

midding < skand. Die Form *medynge* findet sich 1375 Scot. Leg. of Saints; 1470 Henryson Fab. *midding*, im 16. Jahrh. kein Beleg, vom 15.—19. Jahrh. dafür *midden*, z. B. Morris Odyssee X 412 *midden* 'ες κόπρον'. Dialektisch ist das Wort in Ir. und im Norden und Mittelland (n i c h t in Sc.) sehr häufig, in den Formen *midding*, *medding*, *middin*, *midden*.

to ming, ags. *myngian* 'admonish', vom 11. Jahrh., W u l f s t a n, an belegt, Ch. kennt es nicht, auch im 16. Jahrh. kein Beleg. Es scheint ausschließlich Dialektwort gewesen zu sein. 1787 gibt Grose, Prov. Glos. an *to ming at one* 'give warning or allude to a thing', im Dial. Dict. wird es als Anfang des 19. Jahrh.s. in Cy., Dur., Nhp., Bdf. noch gebräuchlich, jetzt ausgestorben, angeführt.

mirke } ags. *mirce* hätte *mirch* ergeben sollen, daher hält
marke } Kluge *mirke* für anord. Lehnwort. Nach Morsbach ist jedoch die engl. adverbiale Form mit *k* anzunehmen, die das adj. beeinflußt haben könnte, im Fall dieses einen *č*-Laut hatte. Beowulf *ofer myrcan mōr*, Havelock, Sp. *mirke,* Dougl. *mirk;* die schott. Schriftsteller bevorzugen den *i*-Laut, die engl. schreiben *murke*, weil sie es mit *murky* assoziieren, vom 15. Jahrh. an daneben *marke*, Wy. *merkit* 'grew dark'. Dialektisch noch jetzt sehr gebräuchlich als adj., subst. und verb, *mirk* im Sc., Ir., Norden und Westen von England. *mark* Sc., *mirke* Yks., *murk* Sc., Cy., Lakel., Cum., Westm. Yks.; *mork* Nhb.; *muck* Wor., Geo.

mone, ags. *mān* 'wickedness'. Die Form *mone* vom 13.—17. Jahrh. von Sh. gebraucht, von Sp. jedoch nicht. Als 'lamentation' von 1225, Ancren Riwle, an. Später literarische Schreibung *moan*, die noch jetzt die übliche, im Schott. die Formen *mone, mœn, main, mane*, ein häufiges nördliches Dialektwort.

neve vielleicht < kelt., erster Beleg im Havelock, bei Sh.;

Dougl. *neif*, sonst 16. Jahrh. nicht häufig, spätere Form *nieve*, noch im 19. Jahrh. Chamber's Journal 779/2, *He stepped förward a pace, his nieves clenched.* Dialektisch im Schott., Nord- und Westengl. bis Devon.

nooke < kelt.; ir. und gäl. *niuc*. Erster Beleg Layamon: *four nooked;* als sbst. im Cursor Mundi, bei Sp. nicht vorhanden. Milton, Penseroso 90, fig. *fleshly nook*. Später tritt die Bedeutung 'shady spot among the trees' hinzu. Als Dialektwort im Norden und Mittelland, auch bei nicht dialektschreibenden Schriftstellern noch jetzt gebraucht.

to pight, præt. und part. zu me. *picchen,* scheint nie als inf. gebraucht worden zu sein. Bei Sp., How.; Dougl. *picht.* Die Bedeutung 'addresse' nicht belegt, die Bedeutungen sind: 1. 'thrust in', 2. 'pierce', 3. 'erect a tent', 4. 'cast or throw'. Von 1400 an die Form *pitched* vorhanden, die allmählich *pight* verdrängt.

quell. Jede der beiden von P. G. angegebenen Bedeutungen geht auf ein besonderes Etymon zurück. 1. 'abate' < ags. *cwelan,* me. *quęlen,* frühne. *quail,* das Sp. in der Form *quell,* Sh. Cal, March 8, gebraucht, das aber in literarischer Sprache seit dem 17. Jahrh. nicht mehr vorkommt. 2. 'kill' < ags. *cwellan,* das Byron noch Manfred II 1, 85: *I never quell'd an enemy* verwendet, und das wohl dasselbe ist wie das Hrf. Dialektwort '*kill by crushing*'.

rayes, sing. < frz. *rai.* Das Wort seit dem 14. Jahrh. hin und wieder gebraucht, E. E. All. Poems, bei Caxton *rayes of the sonne*, doch liegt ursprünglich die Beschränkung auf 'sunbeam' nicht im Wort. Sp. verwendet nur *rayons,* How. *rays* 'eyes'; in bezug auf die Strahlen des Auges auch von Elyot, Gov. II, XII, und Milton, P. L. III 619 und Späteren verwendet. In der Umgangssprache 'heat not light', in wissenschaftlicher Verwendung: 'a beam, a collection of rays'. Dialektisch nicht vorhanden.

to reede, ags. *rǣdan, rēdan* 'raten', P. G. hat gerade die häufigste Bedeutung 'advise, deem' nicht angeführt, und in dieser nur findet sich das Wort bei Ch., Sp., Dougl., How., Wy. Vom 17. Jahrh. an ist das Wort selten, am häufigsten noch in der acc. mit inf.-Konstruktion, z. B. Morris: *my son I rede thee stay at home.* Das D. D. will dazu stellen *red* 'to set in order, arrange', Sc. und Nordengl., das auch

'comb the hair' bedeutet, weil ags. *hēo hire feax gerǣdde* = 'crines composuit'.

recke, ags. *reccan, *rēcan;* Dougl. *rek,* Wy. *reke,* Sp. *wreaked:* Shep. Cal. Oct. 29: *What wreaked I of wintrye ages waste.* Wenig Beispiele im 17. und 18. Jahrh., im 19. Jahrh. in rhetorischer und poetischer Sprache wieder häufiger. Dialektisch *reck* und *raik* in Sc., n. Cy., Yks., Lan.

reeke, ags. *rēc,* bei Ch., Sp., Sh. nur als verb, Dougl. *reik* als subst. Im literarischen Gebrauch nur für 'dichten, riechenden Rauch'; in der schott.-ir. und nordengl. Umgangssprache in allgemeiner Verwendung. Davon abgeleitet *reeky* 'smoky', besonders häufig in *Auld Reeky,* Beinamen von Edinburgh, des dichten Rauchs wegen, der über der Altstadt liegt.

ruth < skand.; Schreibungen vom 14.—16. Jahrh. *rowthe, routhe, rewth, reuth,* belegt seit dem 12. Jahrh., Lambeth, Hom.; im 16. Jahrh. bei Sh., Sp., Gasc., Dougl. Jetzt archaisch. Dialektisch nicht belegt, doch gehört vielleicht dazu das veraltete schott. *ruther* 'noise, outcry'.

sam < skand., isl. *saman.* Das Wort ist vom Havelock an als *samen* belegt, von 1300—1500 Schreibung *same,* dann *samme* und *sam,* Sp., F. Q. I, X 57: *Now are they saints all in that citie sam.* Um 1600 stirbt das Wort in literarischem Gebrauch aus. Dialektisch *sam* als verb, subst. und adv., das u. a. die Bedeutung 'to gather, scrape to gether' hat, wird vom D. D. < aus *samnian* 'collect' abgeleitet.

sarke < skand., anord. *serkr;* im Beow. die verwandte Form *syrce.* Im 16. Jahrh. bei Dougl. und Ferguson: *near is the kirtle, but nearer is the sark.* In schott. Dialektschriftstellern des 19. Jahrh's., aber auch in Amerika, Longfellow und im Standard-Engl. z. B. Morris. In der Umgangssprache des nördlichen England auch für 'Frauen Tag- und Nachthemd'.

scathe < skand., isl. *scaði,* verwandt mit ags. *sceþþan* 'schaden'. Im 16. Jahrh. häufig, Sp., Sh., How., Gasc. Dialektisch noch sehr verbreitet im Norden, Mittelland und Westen.

to shend, ags. *scendan.* Bei Ch. nur das part. *shent,* Sp. (Dougl. *schent,* 'troubled, confounded'). 1678 Proverbs: *He that shames, shall be shent.* Der letzte Beleg bei einem Dialektschriftsteller ist 1820, Johnstone Poems. In der Umgangs-

sprache scheint es auch in Schottland in dem letzten Jahrhundert ausgestorben zu sein.

sib, ags. *sibb* 'peace, relationship', kommt bei Sp. vor und ist auch jetzt noch in der schottischen und altertümelnden Literatursprache im Gebrauch. Als Dialektwort in Schottland und dem Norden und Mittelland häufig, besonders in der Redensart '*sib to a person*', Shetland *seb*. In der Bedeutung 'like' findet es sich überhaupt nicht belegt.

sith, ags. *sīð* 'mal'. Die Schriftsteller des 14.—16. Jahrh's. gebrauchen es meist als pl., nur Dougl. (*siyth, siys*) und Sp. auch als sing. Vom 17. Jahrh. an der Form nach durch *since* < *siððan-es*, der Bedeutung nach durch *times* verdrängt, dialektisch zwar noch erhalten, aber nur mehr in der Bedeutung 'since, because, therefore'.

to sneb < skand., Nebenform zu *snib(en), snubben* (anord. *snubba*, Dan. *snibbe*, Schwed. *snebba*), Ch. gebraucht *snibben*. Sp., Shep., Cal. Feb.: *and snebbe the good Oake*, Dougl. *snyb*. Im literarischen Gebrauch erhält sich *snib* bis 1675, dann nur mehr dialektisch Ir., Yks., Rut., Lei., Nhp., Bedf.; *sneb* gebraucht von Drummond (1846) *The man thus snebbit, Lost too his tebbit*.

soote beruht auf der ags. adv. Form *swōte*, die gewöhnliche Schreibung *swote, sote*. Der Zusammenhang des Wortes mit seiner Übersetzung war P. G. wohl nicht klar. Auch dialektisch ist die Form ausgestorben.

source < frz. *source*, der älteste Beleg augenscheinlich bei Ch., kommt bei Sp., Sh. und Dougl. vor, ist in literarischer Sprache noch gebräuchlich, jedoch in die Dialekte nicht eingedrungen.

spell, ags. *spel* 'saying, narrative', im Me. noch in derselben Bedeutung; 'charm' erst im Frühneuengl., in diesem Sinn hat es sich bis jetzt erhalten, auch dialektisch in Sc., Yks. 'a curative charm, one worn by a person for securing some benefit' (*spelful* 'charmed'). *Go(d)spel* 'Evangelium' von Ælfric bis zur Neuzeit belegt.

stanke. Kommt in dieser Bedeutung zwar bei Sp, Shep., Cal., Sept. *I am so stiff and stancke* vor, läßt sich aber in Zeitgenossen nicht belegen. Es wäre möglich, daß ein Lehnwort aus ital. *stanco* vorliegt. Es war im Engl. ein nur poetischer Ausdruck und findet sich auch in keinem Dialekt. Das Sc.

Nhb. Yks. Wort *stank* 'to fetch the breath deeply, pant, gasp sigh' gehört wohl nicht hierher.

starke, ags. *stearc* 'rigid, stiff', me. 'strong'. Die Bedeutung 'dead' findet sich bei Ch. und Sp., bei denen es für 'steif, stark' usw. vorkommt, nicht, wohl aber heißt es bei Sh. immer 'stiff in speaking of a dead body'. Heute ist das Wort aus der Schriftsprache fast verschwunden, aber dialektisch in allen Bedeutungen in Sc., Ir., Amer. gebraucht.

stowre. Bei Ch. und Dougl. bedeutet *stour(e)* 'battle, strife': R. 1270 *The knight was fair and stif in stour*, bei Sp. und Sh. kommt das Wort nicht vor, doch findet sich *stoor* bei W. Scott 'Unruhe, Lärm' und bei Carlyle 'Streit'. Im Dialekt Sc. *stowre*, Ir., E. *stour* 'quarrel, strife, bustle, commotion' etc.

stownd verwandt mit ags. *stun* 'din', *stunian* 'to make a din'. In der Ch. Stelle Rom. B. 4472 *Whan she ne may staunche my stounde ille* nimmt Skeat 'errour for *wounde*' an, doch würden die Bedeutungen von P. G. passen. Dougl. *stound* 'smarting pain, stitch'. Sp. Elegy on Sidney: *Seeming as one in uncouth stound* 'amazement'. Dialektisch: Shet., Ork., Sc., Nhb., Lakel. 'throbbing pain which comes at intervals, thrilling sensation, sudden impulse'. In der Schriftsprache scheint es nicht mehr vorhanden.

teene, ags. *tēona* 'accusation, injury, vexation'. Die zweite von P. G. angegebene Bedeutung 'inveterate malice' läßt sich zu keiner Zeit belegen. Allenfalls ließe sich dieser Sinn einer Stelle aus Dougl. Aen. II 550 unterlegen:

Now sall thou de, and with that word in tene
The auld trymblyng towart the altare he drew.

Im lateinischen Text heißt es nur: *Hoc dicens altaria ad ipsa trementem* || *Traxit.* In literarischer Sprache bei nördlichen Schriftstellern des 18. Jahrhs. z. B. Ramsay, aber auch noch im 19. Jahrh. Contemp. Rev. *Arts high toil and teen.*

to thoile, ags. *þolian*, findet sich bei Sh. und Sp. nicht; in der Bedeutung 'impart', 'mitteilen', ist es überhaupt nicht belegt. Bei Dougl. heißt *thole* 'suffer, endure', *thoilemude* 'patient'. Das Wort findet sich auch im 19. Jahrh. noch in archaischer und poetischer Sprache z. B. Freeman: *They . . . were to thole all . . . punishments.* Dialektisch findet sich *thole* im Sc., Ir., Dur., Lakel., Yks., *thoil* Lakel., Yks., Lan. Da dialek-

tisch *tholer* 'liberal giver' heißt, so hat sich darin die Bedeutung 'impart' (im Sinne von 'schenken', nicht von 'mitteilen') erhalten.

to thrill, ags. *þyrlian,* kommt bei Sp. und Sh. vor; Dougl. gibt 'penetrate' damit wieder: *quhil thorow the coist thirlitt the dedely prik.* Im 17. Jahrh. stirbt das Wort, außer im übertragenen Sinn, in dem es z. B. Tennyson, Lilian, *my very heart it thrilleth,* noch verwendet, aus. Dialektisch ist es nicht vorhanden.

throb, me. nur verb *þrobben;* als subst. in der von P. G. angegebenen Bedeutung nur bei Sp., *She sighed from bottom of her wounded breast,* || *And after many bitter throbs did throw.* In ähnlichem Sinn das verb bei Gasc., Phil. *Then should you hear her heavy heart so throbbe.* Später heißt *throb* überhaupt der Pulsschlag (des Herzens) und wird auch im übertragenen Sinn verwendet: Addison, Cato, *th'impatient throbs and longings of the soul.* 16 6 Jackson, Creed, *threne or throb,* 1892 Gunter, *every throb of the locomotive.* Dialektisch scheint das Wort nicht vorzukommen.

uncouth, ags. *uncūð* 'unknown, foreign, strange' häufiges Wort im Me. und Frühne. bei Sp., Sh., Wy., How. Zuerst schwindet die Grundbedeutung 'unknown', Dryden verwendet es noch für 'unheimlich' *uncouth, perhaps unlawful to reveal.* Jetzt kommt es für 'seltsam' und fur 'roh, ungeschlacht' vor.

to waxen, ags. *weaxan,* häufiges Wort im 16. Jahrh. z. B. bei Sp., Sh., Gasc., Dougl. (*waxin*). Die Form (to) *waxen* kann zu P. G.s Zeit kein inf mehr gewesen sein; nach seiner Gewohnheit bildet er sich diesen aus dem part. einfach durch Vorsetzung des *to.* Das Wort ist noch heute literarisch gebraucht und findet sich dialektisch in Nordengl., Linc., Suff.

weede, ags. *wǣde, wēde* kommt vor bei Sp., Sh., Gasc., Elyot, Dougl. meist in der Schreibung *wede.* Im pl. ist das Wort, besonders in poetischer Sprache und dem Ausdruck *widow's weeds,* noch jetzt gebräuchlich. Dialektisch in Sc., Yks., Lan.

to weene, ags. *wēnan.* Im 16. Jahrh. noch häufig: Sp., Sh., Wy., Elyot, Dougl. Bei Milton kommt es noch vor, stirbt dann auch in poetischer Sprache aus und ist in den Dialekten nicht vorhanden.

welkin, aus einem umgelauteten plur. *welcnu* zu ags. *wolcen* 'cloud', kommt im Mengl. und im 16. Jahrh. nur mehr in der Bedeutung 'Himmel' vor, in der es auch von Milton und

sogar von Dichtern des 19. Jahrhs. noch verwendet wird. Dialektisch in Sc., Cum., Lanc.

weele, ags. *wela* 'prosperity' findet sich bei Sh., Dougl., Elyot; Sp. schreibt *well,* es ist aber augenscheinlich dasselbe Wort gemeint. Die spätere Schreibung ist *weal.* Das Wort hat dann in neuerer Zeit zwei Hauptbedeutungen angenommen: 1. 'Wohlfahrt', besonders in Verbindung mit anderen Begriffen: *weal and woe, public w., general w., common w.* 2. 'Gemeinwesen, Staat, Republik', in letzterer ist es jedoch veraltet.

to wend, ags. *wendan,* ursprünglich 'wenden', dann 'fortschreiten, gehen'. Im 16. Jahrh. noch in diesen Bedeutungen zu finden, Sp., Sh., Dougl.; Raleigh von einem Schiff: *before the greater can wend* [turn] *once.* In der Schriftsprache stirbt aber dieser Gebrauch aus, bis auf die Redensart *to wend one's way* u. ä. Sonst wird *went* nur als præt. zu *go* verwendet. Dialektisch ist aber auch der inf. und das præs. 1. 'turn round', 2. 'go, walk' üblich in Sc., Nhb., Cum., Yks., Lan., Der., Lin., Ess.

to weete, ags. *witan* 'know' kommt bei Sp. und Sh. vor, stirbt dann außer in Redensarten: *well I weet,* ferner *to wit* 'das heißt', *to wit it, to do to wit, to let wit* fast aus.

whilke, ags. *hwilc.* Das Wort ist auch bei Ch. als nördliches Dialektwort gebraucht, C. T. A. 4078 *Whilk way is he geen?* da der Student aus Strother, *fer in the north* stammt. Bei Sp. und Sh. findet es sich nicht und ist überhaupt nicht in die Schriftsprache eingedrungen. Dialektisch noch heute Sc., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks.

whilom, ags. *hwīlum* 'at times', kommt vor bei Sp., How., Wy., Dougl. (quhilom); Milton gebraucht es in den Oden: *Apollo, with unweeting hand* || *Whilom did slay his dearly loved mate,* auch jetzt findet es sich noch manchmal in poetischer Sprache. Dialektisch ist es auch schon im Aussterben, die Bedeutung 'once' ist schon ganz verloren, 'whilst' und 'until' noch Sc., Nhp.

to wield, ags. *wealdan.* Sp. gebraucht es nicht, doch Sh. u. Wy.; auch späterhin findet es sich und ist auch jetzt noch literarisch und dialektisch (Sc., Dur., Yks., Der.) vorhanden.

wight, ags. *wiht.* Im 16. Jahrh. häufig Sh., Sp., Dougl., Gasc. noch heute literarisch und dialektisch (Sc., n. Cy., Yks., Cor.) gebraucht.

wimble < skand. (schwed. dial. *vimmla* 'to be giddy'). Im 16. Jahrh. nur bei Sp., Shep., Cal., March *He was so wimble and so wight* (wahrscheinlich der erste Beleg). Die Übersetzung *deliver* jetzt auch ausgestorben, belegt Ch. C. T. 84 und Gower, C. A. VII 1855; VIII 681. Dialektisch Yks., Lan., Nhp., Wor., Shr.

to wite, ags. *wītan* 'blame' kommt bei Sp. und How. vor, bei Dougl. nur als subst. Literarisch ausgestorben, findet es sich in zahlreichen Dialekten (Sc., Ir., Cy., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks., Lan., Glo.).

woode, ags. *wōd* bei Sp., Sh., How., Elyot gebraucht, dann literarisch veraltet; dialektisch noch häufig gebraucht (Sc., Ir., Nhb., Cum., Wm., Yks., Lan., Chs., Lin.).

to wonne, ags. *wunian* kommt bei Sh. und How. vor und auch später in poetischer Sprache, z. B. bei Milton und W. Scott, letzterer entlehnt es wohl aus dem Dialekt, wo es weitverbreitet ist (Sc., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks., Lan., Chs., Der.) und die Bedeutungen 'dwell' und 'haunt' hat.

wracke, ags. *wræc* 'exile, expulsion'. Im Norden war die Schreibung *wrak,* im Süden *wreck,* diese Form erhält sich in der literarischen Sprache besonders in der Zusammensetzung *ship-wreck.* Die Form *wra(c)k* findet sich bei Sp. und Sh. und erhält sich dialektisch im Norden, z. B. Sc. *to go to wrack* = 'to ruin'.

to wreake, ags. *wrecan.* Im 16. Jahrh. häufig: Sp., Sh., Gasc. (*to wreak this wrong*), Dougl. (*wraik*), Wy. In der Schriftsprache kommt das Wort nicht vor, in den Dialekten wird statt dessen *to wrack* gebraucht.

yore, ags. *geāra* adv., ursprünglich gen. pl. von *gēar* 'Jahr' bei Sh. (*of yore*), Wy. Erhalten hat sich das Wort besonders in der Redensart *in times of yore.*

to yeede, ags *geēode.* Im Me. nur als præt., im 16. Jahrh. als præs. und inf. von Sp. und Wy. (der dazu præt. *yeide* hat) verwendet; von Dougl. *ȝede* nur als præt. Die literarische Form hat sich jedoch nicht behauptet und findet sich auch nicht im Dialekt.

Brünn. Margarete Rösler.

SYNÄSTHESIEN IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES 19. JAHRHUNDERTS.

Ein ästhetisch-psychologischer Versuch.

(Schluß.)

Zweiter Teil.

Spezialisierte Betrachtung der Synästhesien bei den englischen Dichtern.

Inhalt:

I. Kapitel.

Wordsworth.

schwache optische und akustische Eindrücke und ihre Synästhesien. — II. Seltenheit anderer Synästhesien 216. a) Osmatisch-akustische Synästhesien bedingt durch literarische Vorlagen. b) Sensorische Synästhesie als Ausdruck der eigenen Natur.

A. Zurückweisung der bisher bei Wordsworth erkannten Synästhesien.

Es wirkt befremdend, daß Wordsworth Synästhesien gebraucht. Man würde sie kaum bei ihm suchen. Trotzdem glaubt Oliver Elton[1]) zwei Beispiele bei ihm zu entdecken, die er als Synästhesien anspricht:

> The breeze I see is in the tree:
> It comes to cool my babe and me.
> (Her Eyes are wild 39—40.)

> In sleep I heard the northern gleams;
> The stars, they were among my dreams;
> In rustling conflict through the skies,
> I heard, I saw the flashes drive,
> And yet they are upon my eyes, . . .
> (The Complaint of a Forsaken Indian Woman 3—7.)

Dazu schreibt Elton: "This confounding and interchange of the overwrought senses ('the breeze I see', 'I heard the Northern gleams') are brought home by such figures of speech, which Coleridge called 'once the offspring of passion, but now the adopted children of power'".[2])

---

[1]) A Survey of English Literature 1780—1830 [London 1912], vol. II p. 65.

[2]) Coleridges Ausspruch bezieht sich nicht, wie man wohl aus Eltons Zitat folgern könnte, auf die Synästhesien als solche, sondern ganz allgemein auf die Metaphern; vgl. Biographia Literaria II Cap. 5. Es wäre von dem größten Interesse gewesen, zu erkennen, ob denn einem zeitgenössischen Kritiker tatsächlich die Synästhesien als neues Stilmittel zu Bewußtsein gekommen sind. Die erste Beachtung derselben begegnete mir bei George Eliot:

> And does not a supreme poet blend light and sound into one, calling darknes mute, and light eloquent?
> (The Mill on the Floss [edit. Nelson), p. 496.)

In Deutschland dagegen weist schon die Ästhetik Jean Pauls auf Synästhesien hin, der sagt:

> Tieck läßt nicht nur die Farben klingen . . . sondern auch die Töne glänzen. (Vorschule der Ästhetik »Über Katachresen« [Ausg. Hempel], S. 308.)

Ich möchte nun auf diese sogenannten Synästhesien, die Elton anführt, eingehen. Bei dem ersten Beispiel können wir unmöglich von einer Übertragung vom akustischen auf den optischen Sinn sprechen. Der optische Eindruck ist hier primär, direkt gefühlt, nicht durch Assoziation nur ideell hervorgerufen. Wordsworth sieht den Wind tatsächlich in seinen Wirkungen; vgl. dazu:

> ... my favourite grove,
> Tossing in sunshine its dark boughs aloft,
> As if to make the strong wind visible ...
> (Prelude VII 44—46.)

Der Wind kann ebensogut als optischer wie als akustischer oder sensorischer Eindruck gefaßt werden.

Noch bestimmter ist das zweite Beispiel als Synästhesie abzulehnen. Denn, um von Synästhesien sprechen zu können, müßten die Strahlen objektiv gesehen nur werden, ein Tönen dabei Supposition sein, so wie Poe die Dunkelheit der Nacht scheinbar hört, oder bei verschiedenen Dichtern der Aufgang der Sonne kraft der Intensität der Lichtwirkung illusiv auf die Gehörsnerven wirkt. Es handelt sich aber hier um eine direkte, physisch nachweisbare Tonerzeugung des Polarlichts. Vergleichen wir erst einmal die weitere Fassung:

> In sleep did I behold the skies,
> I saw the crackling flashes drive;

Wordsworth selbst erklärt dies Phänomen, indem er auf seinen Gewährsmann verweist:

> See that very interesting work, *Hearne's Journey from Hudson's Bay to the Northern Ocean.* — "When the Northern Lights, as the same writer informs us, vary their position in the air, they make a rustling and a crackling noise." This circumstance is alluded to in the first stanza of the following poem. W. W. 1798 (Poems of W. Wordsworth [edit. Knight], vol. I p. 276).

Lane Cooper[1]) gibt die Stelle an, auf die sich Wordsworth bezieht. Sie findet sich in der Londoner Ausgabe von 1795 p. 224. Lane Cooper zitiert noch ein späteres Werk zur

---

In der *Zeitung für Einsiedler* finden sich dann massenhaft Parodien auf die Synästhesien, vgl. besonders die geistreiche, feindurchgeführte Persiflage auf die *gefrorene Musik*, die Görres in den *Korrespondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten* gibt. (Ausg. Pfaff S. 90 ff.)

[1]) Mod. Language Notes XXI p. 44—46.

Beweisführung (Angot, Aurora Borealis, 1897, New York, p. 46, 47).

> Another physical phenomenon about which there is considerable disagreement is the sound which, according to some observers, sometimes accompanies the Aurora borealis. It is a very general belief in certain countries — for instance, in the Orkneys, in Finmark, and among the Indians of the territories round Hudson Bay — that the aurora is accompanied by a particular sound, somewhat resembling the rustling of silk. The Lapps, who also believe in the existence of this sound, compare it to the "cracking" which may be heard in the joints of the reindeer when in movement. A great number of trustworthy observers maintain that they have distinctly heard this sound during very vivid auroras . . ."

Byron, Mazeppa St. XI, erwähnt dieselbe seltsame Erscheinung, vielleicht beeinflußt durch Wordsworth, wie Lane Cooper meint.

> We sped like meteors through the sky,
> When with its crackling sound the night
> Is chequer'd with the Northern light.

Das Nordlicht stand wohl damals im Mittelpunkt des Interesses; vgl. Byron, Don Juan XII 82.

> . . . debates whose thunder roused (not rouses)
> The world to gaze upon those Northern Lights[1]).

B. Voraussetzung der Wordsworthschen Synästhesien.

I. Vorbilder für seine Synästhesien.

Aber wenn auch Eltons Beispiele für Wordsworth nicht unter die Synästhesien gerechnet werden dürfen, so finden sich doch bei Wordsworth unzweifelhaft echte Synästhesien, freilich meist nur dann, wenn ihr Gebrauch durch anerkannte Vorbilder sanktioniert ist. Die Synästhesien widersprechen ja in ihrer Neuheit noch zu sehr der Sprache des Alltags, die Wordsworth bekanntlich selbst in seinen Dichtungen anstrebte. — Ist Wordsworths Gebrauch der Synästhesien nun lediglich auf literarische Tradition zurückzuführen — eine Tradition, die, sich nur auf vereinzelte Belegstellen stützend, vielleicht darum um so eindrucksvoller und auffallender war —, oder sind nicht doch in seiner Wesensart gewisse Vorbedingungen zu entdecken, die ihn gleichsam für diese neue Stilart prädestinieren?

---

[1]) Der Kommentator Murray weist hierfür: "Sir E. Parry's Voyage in Search of a North-West Passage", 1821, p. 257 als Quelle nach.

II. Sein spezifisches Sinnesleben.

a) Wordsworth kein Sensualist.

Wordsworth gilt bei uns nicht als Romantiker, und auch in England heißt er teilweise nach John Stuart Mill *a poet for unpoetical natures.* Wordsworth hat vorwiegend ein intellektuelles, nicht ein Gefühlsleben geführt. Er kannte nicht jenes Kultivieren der Sinne zum intensiven Genießen und Sichgenügenlassen an dem Vitalgefühl des einzelnen unmittelbaren Augenblicks, wie es Keats praktisch ausübt und später Pater in *Marius the Epicurean* zur Lebenstheorie erhebt. Wordsworth hat sich nur kurz in der Jugend den unmittelbaren Daseinsfreuden in der Natur hingegeben:

For nature then
(The coarser pleasures of my boyish days,
And their glad animal movements all one by)
To me was all in all . . .
. . . .
A feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, now any interest
Unborrowed from the eye.
(Lines composed above Tintern Abbey 72—75, 80—83.)[1])

Bald aber wird dies Aufgehen in Natureindrücken, dies Träumen, Geblendetsein bewußt vermieden: ruhiges Aufnehmen, perspektivischer Abstand, geistige Durchdringung gefordert[2]).

. . . with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.
(Lines Composed above Tintern Abbey 47—49.)

. . . I deem that there are Powers
Which of themselves our minds impress;
That we can feed this mind of ours
In a wise passiveness.
(Expostulation and Reply 21—24.)

. . . his spirit drank
The spectacle: sensation, soul and form,
All melted into him; they swallowed up
His animal being; in them did he live,
And by them did he live; they were his life.
(Excursion I 206—10.)

---

[1]) Vgl. auch Prelude II 178 ff.
[2]) Vgl. Excursion I 134 ff.

b) Gedankenleben in der Erinnerung.

Nur die durch die Erinnerung von allen äußeren Schlacken befreite Naturerscheinung, der durch wiederholtes Erleben geistige Werte eingefühlt sind, so daß sie an Intensität nicht verloren, sondern gewonnen hat, ist von Bedeutung für den Dichter und die Dichtung. Darum wertet Wordsworth Naturbilder nicht nach ihrem Augenblickseindruck, sondern nach ihrer Vorstellungskraft und Assoziationskapazität.

> ... here I stand, not only with the sense
> Of present pleasure, but with pleasing thoughts
> That in this moment there is life and food
> For future years.
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 62—65.)

> To dream-light dear while yet unseen,
> Dear to the common sunshine,
> And dearer still, as now I feel,
> To memory's shadowy moonshine!
>
> (Yarrow Revisited 109—112.)

Shelley parodiert dies Aufstapeln von Eindrücken bei Wordsworth in *Peter Bell the Third* IV 293—297:

> He had a mind which was somehow
> At once circumference and centre
> Of all he might or feel or know;
> Nothing went ever out, although
> Something did ever enter.

Diesem Schatz von Erinnerungserlebnissen verdankt Wordsworth seine Lebensfreudigkeit, selbst in Einsamkeit und Leid, verdankt er Ablenkung und Anregung in seinem sonst nach Tagebüchern, Briefen und Gedichten fast unerträglich scheinenden, monotonen Alltagsleben.

> ... these beauteous forms,
> Through a long absence, have not been to me
> As is a landscape to a blind man's eye:
> But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
> Of towns and cities, I have owed to them,
> In hours of weariness, sensations sweet,
> Felt in the blood, and felt along the heart;
> And passing even into my purer mind,
> With tranquil restoration.
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 22—30.)

> ... I know, where'er I go,
> Thy genuine image, Yarrow!

Will dwell with me — to heighten joy,
And cheer my mind in sorrow.
(Yarrow visited 85—88.)

Aubrey de Vere gibt uns einen interessanten Ausspruch Wordsworths wieder, der zeigt, wie Wordsworth dies Verarbeiten von Natureindrücken zur dichterischen Theorie erhebt. Er tadelt Scotts Arbeitsart:

He took pains, he went out with his pencil and note-book, and jotted down whatever struck him most ... He went home, and wove the whole together into a poetical description. But Nature does not permit an inventory to be made of her charms! He should have left his pencil and notebook at home; fixed his eye, as he walked, with a reverent attention on all that surrounded him, and taken all into a heart that could understand and enjoy. Then, after several days had passed by, he should have interrogated his memory as to the scene. He would have discovered that while much of what he had admired was preserved to him, much was also most wisely obliterated. That which remained — the picture surviving in his mind — would have presented the ideal and essential truth of the scene, and done so, in a large part, by discarding much which, though in itself stricking, was not characteristic. (Recollections of Aubrey de Vere, Grosart III p. 487.)

Nach seiner italienischen Reise, 1837, hatte Wordsworth einen ganzen Vorrat von Natureindrücken gesammelt. Und fast tragisch klingt sein:

I have matter for volumes, had I but youth to work it up.
(Recollections of a Tour in Italy by H. C. Robinson, Grosart III p. 433.)

1. Erinnerung basiert auf optischen und akustischen Eindrücken.

Wordsworths Erinnerungsvermögen stützt sich hauptsächlich auf optische und akustische Eindrücke. Es sind Auge und Ohr, die beiden Sinne, auf die sein Sinnesleben eingestellt ist, und mit denen er peinlich genau jede Beobachtung registrierte. Es ist zu oft auf Wordsworths feines Sehvermögen, *an eye practised like a blind man's touch*[1]) hingewiesen worden, als daß ich hier darauf eingehen müßte. Wir kennen sein *inevitable ear*[2]), dem die leisesten Stimmen, *the quiet every-day sounds*[3]) in der Natur nicht entgehen, dem sie zu einer *music of tranquillity*[4])

[1]) When, to the attractions of the busy world 83.
[2]) When, to the attractions of the busy world 82.
[3]) Guide to the Lake District P. W. II p. 112.
[4]) Descript. Sketch 363.

werden. Er hört ein ständiges Tönen in der Natur, *a spiritual*[1]) oder *aëreal music of the hill*[2]), *the symphony austere of crags* [which] *repeat the raven's croak*[3]), oder *crags that into music touch the passing wind*[4]). Dabei ist Wordsworth fast unmusikalisch gewesen[5]), und Ernest Rhys erklärt *Wordsworth could hardly distinguish one tune from another*[6]). Das Vorstellen optischer Momente, das Nachklingenlassen akustischer Eindrücke vergegenwärtigt Wordsworth ganze historische Lebensabschnitte mit ihrem Bewußtseinsinhalt.

> ... I saw
> Our dim ancestral Past in vision clear;
> Saw multitudes of men, and, here and there,
> A single Briton clothed in wolf-skin vest,
> With shield and stone-axe, stride across the world;
> The voice of spears was heard, the rattling spear ...
> (Prelude XIII 319—324.)

Noch öfter werden persönliche Erinnerungen durch optisch-akustische Reize ausgelöst. Der ganze Schmerz über den Tod des Vaters, die bittere Enttäuschung statt erhoffter Feiertage wird verkörpert gleichmäßig in optisch-akustischen Impressionen:

> ... when I called to mind
> That day so lately past, ...
> . . . .
> ... the wind and sleety rain,
> And all the business of the elements,
> The single sheep, and the one blasted tree,
> And the bleak music from that old stone wall,
> The noise of wood and water, and the mist
> That on the line of each of those two roads
> Advanced in such indisputable shapes;
> All these were kindred spectacles and sounds
> To which I oft repaired, ...
> (Prelude XII 311—312, 317—325.)

Bald ist es nur ein optischer Eindruck, der ein Erinnerungsbild wachruft. Die strahlend-goldenen, tanzenden, lachenden

---

1) Ev. Walk 368.
2) Ev. Walk, erste Fassung 436.
3) Fidelity 28.
4) Prelude VIII 638.
5) Vgl. Samuel Rogers, Table Talk, p. 222.
6) Lyric Poetry (London and Toronto 1913), p. 293.

Narzissen *flash upon that inward eye Which is the bliss of solitude*[1]) oder:

> The visible scene
> Would enter unawares into his mind,
> With all its solemn imagery . . .
> (Prelude V 384—386 und There was a Boy 21—23.)

Bald ist es ein akustischer Reiz, der die Assoziation vermittelt:

> . . . I have heard the quire of Richmond hill
> Chanting, with indefatigable bill,
> Strains that recalled to mind a distant day;
> (June, 1820, 6—8.)

> List, Cuckoo — Cuckoo! . . .
> . . . .
> . . . by that Voice beguiled,
> Thou wilt salute old memories, as they throng
> Into thy heart; and fancies, running wild
> Through fresh green fields, and budding groves among,
> Will make thee happy, happy as a child;
> Of sunshine wilt thou think, and flowers, and song,
> And breathe as in a world where nothing can go wrong.
> . . . .
> Know . . .
> The mimic notes, striking upon his ear
> In sleep, and intermingling with his dream,
> Could from sad regions send him to a dear
> Delightful land of verdure, shower and gleam,
> To mock the wandering Voice beside some haunted stream.
> (The Cuckoo-Clock 12, 16—22, 27, 29—33.)

2. Relative Unbegabtheit des osmatischen, gustativen und sensorischen Sinnes.

Ich habe auch ein Beispiel gefunden, wo es ein osmatischer Eindruck ist, der den Dichter in einen ganzen Kreis früher erlebter Vorstellungen hineinzieht:

> The fragrance of the breathing flowers
> Revived a memory of those hours
> When here, in the remote alcove,
> (While from the pendent woodbine came
> Like odours, sweet as if the same)
> A fondly-anxious Mother strove
> To teach her salutary fears
> And mysteries above her years.
> (White Doe of Rylstone IV 88—95.)

---

[1]) I wandered lonely as a Cloud 21—22.

Doch gehört solche Belegstelle durchaus zu den Ausnahmen. Vielleicht ist aber dennoch das allgemeine Urteil, das sich auf Southey[1]) und nach Legouis[2]) auf die Aussage des Dichters selbst stützt, einzuschränken und Wordsworth ein relativ feiner osmatischer Sinn zuzuschreiben. Legouis streitet Wordsworth andere Sinneskräfte außer dem optischen und akustischen Sinn fast ganz ab:

> Et les autres sens? Il paraîtrait à lire son œuvre qu'il n'y en ait point. . . . Aussi, trop personnel et trop sincère pour reproduire autre chose que ses propres impressions, n'a-t-il presque rien mis dans ses vers qui ne lui soit venu de l'ouïe ou de la vue. Et sa poésie est véritablement . . . une des moins parfumées, une des moins savoureuses qui soient.
> (Legouis p 475.)

Der Mangel an Erwähnung von Blumendüften in seinen unzähligen Naturgedichten läßt nach Legouis auf unentwickelten osmatischen Sinn schließen.

Einen gustativen Sinn scheint Wordsworth kaum zu kennen. Dafür sprechen seine eigene schlicht-frugale Lebensweise und die Schilderungen einfachster ländlicher Mahlzeiten, die sich in seinen Gedichten finden. Welch Gegensatz bietet hier Keats zu Wordsworth!

Da Haydon Wordsworth auch den Formensinn, gleichbedeutend wohl mit sensorischem Sinne, abstreitet[3]), konzentriert sich Wordsworths Einfühlung in die Natur also fast ausschließlich auf den optischen und akustischen Sinn.

> The eye — it cannot choose but see,
> We cannot bid the ear be still;
> Our bodies feel, where'er they be,
> Against or with our will.
> (Expostulation and Reply 17—20.)

> . . . thoughts, link by link,
> Enter through ears and eye-sight.
> (How sweet it is 11—12.)

---

[1]) James Russell Lowell: Literary Essays IV p. 394: Southey tells us that he had no sense of smell.

[2]) La jeunesse de W. Wordsworth (Thèse Paris 1896), p. 475.

[3]) James Russell Lowell, Literary Essays IV p. 394.

c) Erziehung zur Aufmerksamkeit und zum Behalten von optischen und akustischen Eindrücken.

Wordsworth hat sich direkt zur Sensibilität in der Aufnahme von akustischen und optischen Eindrücken erzogen und das Behalten derselben systematisch geübt.

> . . . thy mind
> Shall be a mansion for all lovely forms,
> Thy memory be as a dwelling-place
> For all sweet sounds and harmonies;
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 139—142.)

Verstehen wir seine Lehrmethode: Durch ein Gegeneinanderabwägen von optischen und akustischen Reizen glaubt er, jedem der beiden Sinne die nötige Gerechtigkeit und Aufmerksamkeit schenken zu können und keine Einzelheit zu übersehen. Durch ein Vergleichenwollen optischer und akustischer Eindrücke erreicht er gewohnheitsmäßig jene Gefühlsassoziationen, die ihn durch Vereinheitlichung der Vorstellungen leichter die einzelnen Eindrücke festhalten und später reproduzieren lassen.

Dieses genaue Wahrnehmen und bewußte Festhalten jedes optischen und akustischen Eindrucks ist nicht identisch mit jener absoluten Hingabe an Sinneseindrücke zur Stimmungssuggestion, jenem zur Wirklichkeitsfreude gesteigerten Empfindungsleben, wie es die Romantik erstrebte, sondern die optischen und akustischen Impressionen werden bei Wordsworth zu Hilfsfaktoren, die das Gedankenleben vermitteln, das tiefer sieht als das bloße Außenleben der Sinne, zu Erinnerungsfäden, die jederzeit diese Ideenassoziationen wieder hervorzaubern können.

C. Art der Synästhesien.

I. Vorwiegen der optisch-akustischen Synästhesien.

Das Vergleichen, Kombinieren, Gegeneinanderausspielen von optischen und akustischen Momenten, sowohl beim unmittelbaren Erleben als auch beim geistigen Wiedervorstellen, führt naturgemäß zu Synästhesien. Die Vorbedingungen sind gegeben; trotzdem zögert Wordsworth vor der letzten Konsequenz der Anwendung und scheint sie nur dann zu wagen, wenn er unmittelbar durch Vorbilder dazu angeregt wird.

Beim Vergleichen von optischen und akustischen Momenten ist auffallend häufig ein und dieselbe Synästhesie bevorzugt: Die Metapher zwischen Nebelhüllen oder Regengüssen und Musik.

a) Optisch-akustische Synästhesievergleiche und ihre Vorbilder.

... the mists
Flying, and rainy vapours, call out shapes
And phantoms from the crags and solid earth
As fast as a musician scatters sounds
Out of an instrument; ...
(Excursion IV 521—525.)

In einer Prosastelle:

... the showers, darkening, or brightening, as they fly from hill to hill, are not less grateful to the eye than finely interwoven passages of gay and sad music are touching to the ear.
(Guide through the Lake District, P. W. II p. 43.)

Auch der akustisch-optische Vergleich zwischen Musik und Nebel- oder Rauchwolken findet sich:

Many are the notes
Which, in his tuneful course, the wind draws forth
From rocks, woods, caverns, heaths, and dashing shores;
And well those lofty brethren bear their part
In the wild concert — chiefly when the storm
Rides high; then all the upper air they fill
With roaring sound, that ceases not to flow,
Like smoke, along the level of the blast,
In mighty current; ...
. . . .
... Nor have nature's laws
Left them ungifted with a power to yield
Music of finer tone; a harmony,
So do I call it, though it be the hand
Of silence, though there be no voice; — the clouds,
The mist, the shadows, light of golden suns,
Motions of moonlight, all come thither — touch,
And have an answer ...
(Excursion II 696—704, 708—715.)

Oft have I caught, upon a fitful breeze,
Fragments of far-off melodies,
With ear not coveting the whole,
A part so charmed the pensive soul:
While a dark storm before my sight

Was yielding, on a mountain height
Loose vapours have I watched, that won
Prismatic colours from the sun;
Nor felt a wish that heaven would show
The image of its perfect bow.
(Written in a Blank Leaf of Macpherson's Ossian 1—10.)

Da diese auffallende Synästhesie fast der einzige direkte Vergleich zwischen optischem und akustischem Sinn ist, möchte ich hier eine Beeinflussung vermuten. Alice Dunbar[1]) weist für eine Stelle bei Wordsworth:

And the smoke and respiration,
Rising like an exhalation,
Blend with the mist —
(Waggoner Canto IV 688—690.)

Paradise Lost I 710—713 als Vorlage nach:

... out of the earth a fabric huge
Rose like an exhalation, with the sound
Of dulcet symphonies and voices sweet —
Built like a temple ...

A. Dunbar glaubt Wordsworths häufige Erwähnung von *exhalation* = *mist*, *vapour* ganz allgemein auf Milton zurückführen zu können und gibt als Beweis einen Brief von Dorothy Wordsworth an Mrs. Clarkson, 12. Nov. 1810:

He (Wordsworth) read "The Morning Hymn" (P. L. V 185 ff.) while a stream of white vapour, which coursed the valley of Brathay, ascended slowly and by degrees melted away. It seemed as if we never before felt deeply the power of the poet "ye mists and exhalations".

Zum Verständnis der allgemein angenommenen Ansicht, das Miltonsche Pandaemonium sei mit Musik entstanden, scheint mir Shelley, der unzweifelhaft auf Milton zurückgeht, ein Bindeglied zu geben.

Pleasure, that divinest birth,
From the soil of Heaven did rise,
Wrapped in sweet wild melodies —
Like an exhalation wreathing
To the sound of air low-breathing
Through Aeolian pines, ...
(The Birth of Pleasure 2—7.)

Der Gedanke eines Bauens mit Musik findet deutlich Aus-

---

[1]) Modern Language Notes XXIV p. 124.

druck bei Wordsworth in der Ode *Who rises on the banks of Seine?* Dunbar zitiert die Stelle:

> Whether, as bards have told in ancient song,
> Built up by soft, seducing harmonies;
> Or prest together by the appetite,
> And by the power, of wrong, ... (65—68.)

und in dem Gedicht *On the Power of Sound:*

> The Gift to King Amphion
> That walled a city with its melody
> Was for belief no dream. (129—31.)

Noch einmal nehme ich einen Hinweis auf Milton an in *The Cathedral at Cologne:*

> This vast design might tempt you to repeat
> Strains that call forth upon empyreal ground
> Immortal Fabrics, rising to the sound
> Of penetrating harps and voices sweet!
> (11—14.)

Anklänge an dies Bauen zur Musik oder mit Musik finden sich noch bei der Errichtung des Traumpalastes in Coleridges *Kubla-Khan,* bei der Schaffung der Hochzeitshalle in Keats' *Lamia,* in Brownings *Abt Vogler,* sie begegnen uns besonders häufig bei Tennyson, vor allem im *Amphion* (Poems II p. 73):

> 'Tis said he had a tuneful tongue,
> Such happy intonation,
> Wherever he sat down and sung
> He left a small plantation.

Die Amphion-Legende vom Bauen der Wälle von Theben zur Musik liegt vielleicht auch Miltons Pandaemoniumbau zugrunde.

Bei Wordsworth verwebt sich nun in den vorhergenannten Synästhesien seine beliebte Vorstellung *exhalation* untrennbar mit dem Begriff der Musik, und es scheint mir deshalb nicht unberechtigt, hier, wenn auch indirekte, Miltonsche Einflüsse anzunehmen.

b) Optisch-akustische Synästhesiekompositionen und ihre Vorbilder.

Wo zwei Eindrücke so gleichzeitig und gleichartig in Wordsworths Bewußtsein sind, wo die Parallelität zur Identität wird, da prägt Wordsworth eigenartige Synästhesiebildungen, die statt ein Nebeneinander ein Durcheinander ausdrücken.

... how sensitive
Is the light ash! that, pendent from the brow
Of yon dim cave, in seeming silence makes
A soft eye-music of slow-waving boughs,
Powerful almost as vocal harmony ...
(Airey-Force Valley 11—15.)

Auch hier möchte ich wagen, ein Vorbild zu vermuten und diese Stelle als Reminiszenz an Southey aufzufassen. Für den Synästhesieausdruck *eye-music* gab ich schon eine Hypothese der Quelle.

The murmuring wind, the moving leaves,
Soothed him at length to sleep,
With mingled lullabies of sight and sound.
(Thalaba IV 10.)

In Dorothy Wordsworths Tagebuch begegnet uns eine ähnlich eigenartige Synästhesie. Ich zitiere hier diese Stelle, weil ich keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Wordsworth und seiner Schwester machen möchte. Dorothy hat Wordsworth feines Verständnis zur Natur vermittelt, sie ist auch nicht unbeteiligt an seiner Dichtung geblieben. So stammen z. B. die viel zitierten Zeilen über die Narzissen von ihr: *They flash upon that inward eye which is the bliss of solitude*[1]). Legouis p. 323 sagt:

»Le frère et la sœur s'identifièrent si bien, ils sympathisèrent si entièrement qu'à eux deux ils ne furent plus qu'un seul être.«

Bei der zweiten Reise von William und Dorothy Wordsworth in Deutschland, 1820, findet sich unter Köln folgende Eintragung:

Windows and balconies make a pretty show of flowers; and birds hang on the outside of houses in cages. These sound like cheerful images of active leisure;
(Journal of D.W. II p. 178.)

Ich sehe in dieser Synästhesie eine Reminiszenz des *quiet image of disquiet*, das sich bei Coleridge *Keepsake* 24 findet, wahrscheinlich aus dem Jahre 1800 stammend.

c) Optisch-akustische Umsetzungen.

1. Das Abstrahieren eines Sinnes nur Vorbedingung für Synästhesien.

Ein Abstrahieren eines der beiden Sinne zwecks besserer Einfühlung vermittels des andern scheint Wordsworth geradezu zu begrüßen und zu beabsichtigen.

[1]) I wandered lonely 21—22.

... in this season of stillness, the ear being unoccupied, or only gently excited, the sense of vision becomes more susceptible of its appropriate enjoyments. (Guide through the Lake District P.W. II p. 45.)

... nothing to break in upon the stillness and repose of the scene; ... the place was all eye, and completely satisfied the sense and the heart. (Dorothy's Journal I p. 250.)

To the eye all was motionless, a perfect stillness. The noise of waters did not appear to come this way or that, from any particular quarter: it was every-where, almost, one might say, as if "exhaled" through the whole surface of the green earth.
(Dorothy's Journal II p. 110.)

Ein Ton, der nicht lokalisierbar ist, hat eine eigene Anziehungskraft für Wordsworth und nach ihm für alle Romantiker.

... the gross and visible frame of things
Relinquishes its hold upon the sense,
Yea almost in the Mind herself, and seems
All unsubstantialized ...
(Excursion IX 63—66.)

»Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche«, sagt Jean Paul in seiner Ästhetik[1]). So wird unsere Aufmerksamkeit von Wordsworth immer wieder auf rauschendes Wasser gelenkt, das für uns unsichtbar bleibt.

We could hear the sound of the lesser falls, but we could not see them. (Dorothy's Journal I p. 69.)

The wild brooks prattling from invisible haunts.
(Prelude VIII 67.)

A stream is heard — I see it not, but know
By its soft music whence the waters flow.
(Calm is the fragrant air 25—26.)

Besonders gern betonen die Romantiker die Unsichtbarkeit des Vogels, dessen Gesang man hört.

The unseen birds singing in the mist,

die Dorothys Tagebuch am 1. März 1798 erwähnt, kehren immer wieder in Wordsworths Gedichten:

So sweetly 'mid the gloom the invisible bird
Sang to herself ...
(Prelude II 125—126.)

... and often, at the hour
When issue forth the first pale stars, is heard,
. . . .

[1]) Vol. I Cap. 22 (Ausg. Hempel) p. 88.

One voice — the solitary raven, flying
Athwart the concave of the dark blue dome,
Unseen, perchance above all power of sight —
An iron knell! (Excursion IV 1175—1176, 1178—1181.)

I heard a Stock-dove sing ...
. . . .
His voice was buried among trees ...
(O Nightingale 11, 13.)

O Cuckoo! shall I call thee Bird,
Or but a wandering Voice?
. . . .
... thou art to me
No bird, but an invisible thing,
A voice, a mystery.
(To the Cuckoo [1802] 3—4, 14—16.)

Those louder cries give notice that the Bird,
Although invisible as Echo's self,
Is wheeling hitherward.
(The Cuckoo at Laverna 5—7.)

Auch die menschliche Stimme soll echoartig, unendlich sein.

Her voice was like a hidden Bird that sang.
(On Nature's Invitation 21.)

I liked the greeting; 'twas a sound
Of something without place or bound.
(Stepping westward 13—14.)

Eine wirkliche Synästhesie, wie z. B. bei Tennyson: *The lark becomes a sightless sound*[1]) findet sich jedoch nicht bei Wordsworth. Er nennt die Lerche *Bright gem instinct with music, vocal spark*[2]).

2. Das Umschalten zwischen optischen und akustischen Eindrücken und seine Synästhesien.

Wordsworth streift das ureigentliche Gebiet der Synästhesien, wenn er einen Sinneseindruck durch das Medium eines anderen interpretiert. So vermag er durch Heraushören des charakteristischen Tonwertes einer Landschaft, *the key-note of a scene*[3]), gleichzeitig durch den

[1]) In Memoriam 115.
[2]) A Morning Exercise 29.
[3]) Cf. Heard, Wordsworth's Treatment of Sound in Wordsworthiana. A Selection of Papers read to the Wordsworth Society, ed. W. Knight, Lond. 1889.

Ton die Landschaft zu illustrieren und durch die Landschaft dem Ton Stimmungswerte zu verleihen.

> ... the iron tone of the raven's voice, which strikes upon the ear at all times as the more dolorous from its regularity, was in fine keeping with the wild scene before our eyes.
> (Guide throug the Lake District, P.W. II p. 110.)

> Their notes (of the birds) when listened to by the side of broad still waters, or when heard in unison with the murmuring of mountain-brooks, have the compass of their power enlarged accordingly. (a. a. O. P.W. II p. 86.)

> There is also an imaginative influence in the voice of the cuckoo, when that voice has taken possession of a deep mountain valley, very different from any thing which can be excited by the same sound in a flat country.
> (a. a. O. P.W. II p. 86.)

> A single rock, which owing to its neighbourhood to the sea is — "The haunt of cormorants and seamews' clang", a music well suited to the stern and wild character of the several scenes.
> (a. a. O. P.W. II p. 37.)

Ich habe hier kein Beispiel finden können, wo Wordsworth eine direkte Synästhesie gibt, so naheliegend diese auch wären.

Den optischen Eindruck der Natur konzentrierte Wordsworth also nicht absolut in den akustischen. Die Stimme des Raben z. B. vergegenwärtigte nicht direkt die wilde Natur, sondern stand stets nur in engster Beziehung zu ihr. Bei seinen Menschen verinnerlicht Wordsworth aber durchaus einen akustischen Eindruck in einen optischen und gibt damit Synästhesien.

Wordsworth sieht einen tiefen ethischen Wert in der Natur:

> A resident ... must have experienced, while looking on the unruffled waters, that the imagination, by their aid, is carried into recesses of feeling otherwise impenetrable. (Guide through the Lake District, P.W. II p. 45.)

Deshalb vermögen optische Naturwerte, besonders aber akustische, einen solchen Einfluß auf Menschen auszuüben, daß sie die Gesichtszüge gleichsam modeln:

> ... she shall lean her ear
> In many a secret place
> Where rivulets dance their wayward round,
> And beauty born of murmuring sound
> Shall pass into her face.
> (Three years she grew 26—30.)

So können Augen auch direkt »Musik« sprechen:

> Mute strains from worlds beyond the skies,
> Through the pure light of female eyes,
> Their sanctity revealing!
> (How Rich that Forehead's Calm Expanse 19—21.)

Wordsworth müßte hier fast als Anreger des Lieblingsgedankens der englischen Romantik gelten — der Verkörperung der Musik im Menschen —, aber Byron, der dieses Bild populär machte, weist als sein Vorbild die deutsche Romantik nach.

3. Negative oder schwache optische und akustische Eindrücke und ihre Synästhesien.

Auffallend ist bei Wordsworth die Vorliebe für negative optische und akustische Eindrücke. Das Sichbewußtseinwerden von fast absolutem Dunkel, fast absoluter Stille fördert die Konzentration, die Verinnerlichung seines Gedankenlebens. Es ist gegen Störungen hier überempfindlich.

> ... it is after sunset, at the coming on of twilight, that white objects are most to be complained of. The solemnity and quietness of Nature at that time are always marred, and often destroyed by them.
> (Guide through the Lake District, P.W. II p. 74.)

> ... the eye and the ear were satisfied with perfect stillness.
> (Dorothy's Journal II p. 247.)

> ... "we left Wordsworth", sagt Dorothy, "sitting on the stones, feasting with silence." (Dorothy's Journal I p. 111.)

Diese Stille durfte nur von

> ... that noieseless noise which lives in the summer air
> (Dorothy's Journal I p. 4)

unterbrochen sein, wie es Vogelgesang und Insektensummen hervorbringen.

Im Tagebuch Dorothys und in Wordsworths *Guide* begegnen uns auch fast alle jene feinen Beobachtungen über die Stille, die die Dichter später so wirkungsvoll in ihren Dichtungen zu verwerten wußten. Die Stille wird verstärkt durch die fast absolute Regungslosigkeit in der ganzen Natur:

> ... not a breath of air, no restlessness of insects, and not a moving object perceptible — except the clouds gliding in the depths of the lake, or the traveller passing along, an inverted image, whose motion seems governed by the quiet of a time, to which its archetype, the living person, is, perhaps, insensible ... (P.W. II p. 45.)

Das Schweigen hebt sich angenehm ab von den Tönen:

The restless motions and plaintive call of those little creatures seemed to impart a stillness to every other object . . .
(Dorothy's Journal II p. 169.)

Cattle bells continually tinkling — no silence, no stillness here, — yet the bustle and the various sounds leading to thoughts of quiet, rest, and silence. (Dorothy's Journal II p. 254.)

Die Harmonie der Ruhe wird besonders eindringlich gefühlt durch das Bewußtsein, daß andere sie mitgenießen.

. . . the people enjoying their Sabbath leisure out of doors, seemed to make a quiet spot more quiet.
(Dorothy's Journal II p. 257.)

Wordsworth kennt noch nicht die Synästhesien als Ausdrucksmittel der Stille wie die Dichter nach ihm, besonders R o s s e t t i. Bei ihm wirkt die Stille noch nicht als optischer Effekt. Ihr Sichtbarwerden wird bei ihm nur angedeutet: *Visible quiet*[1]). Häufiger findet sich der Ausdruck *image of stillness* in Dorothys Tagebuch, auch *still an image of tranquillity* bei Wordsworth[2]).

Meistens finden sich aber nur sehr allgemein gehaltene optische Vergleiche für die Stille:

It is a beauteous evening, calm and free,
The holy time is quiet as a Nun
Breathless with adoration.
(It is a Beauteous Evening 1—3.)

Calm is all nature as a resting wheel.
(Written in very early Youth 1.)

Das Sanfte, Ruhige, Unaufdringliche liebt Wordsworth bei allen Sinneseindrücken. Hier findet dies auch seinen Widerhall in einer Synästhesie, wo dieser selbe Begriff fein nuanciert für drei Sinne als Ausdrucksgebung dient:

She loves to gaze upon a crystal r i v e r —
Diaphanous because it travels slowly;
Soft is the m u s i c that would charm for ever;
The flower of sweetest s m e l l is shy and lowly.
(Not Love, not War nor the Tumultuous Swell 11—14.)

[1]) Excursion VI 482.
[2]) Excursion I 946.

Durch das unverbundene Nebeneinanderstellen verschiedener Sinnesbegriffe werden wir uns einer wirklichen Synästhesie hier nicht bewußt.

Eine optisch-akustische Synästhesie bei Wordsworth möchte ich geradezu als Katachrese auffassen:

> Thou best Philosopher, who yet dost keep
> Thy heritage! Thou Eye among the blind,
> That, deaf and silent, read'st the eternal deep . . .
> (Ode, Intimations of Immortality 110—112.)

Schon Coleridge[1]) weiß nicht, ob diese Stelle dem *daring spirit of metaphor which connects the epithets deaf and silent, with the apostrophized eye* zuzuschreiben sei, oder ob fehlerhafte Konstruktion vorliegt und wir *deaf* und *silent* auf *philosopher* beziehen müssen.

II. Seltenheit anderer Synästhesien.

Synästhesien in anderen Sinnesgebieten als im optisch-akustischen sind bei Wordsworth selten zu finden. Sie entsprechen nicht seiner Wesensart.

a) Osmatisch-akustische Synästhesien bedingt durch literarische Vorlagen.

Nur auf zwei Synästhesien im akustisch-osmatischen Sinnesgebiet möchte ich die Aufmerksamkeit lenken, die, da Wordsworth für osmatische Reize so wenig empfänglich schien, geradezu eine Erklärung durch literarische Vorbilder verlangen und damit den Beweis liefern, daß Wordsworths Gebrauch der Synästhesien keineswegs intuitiv-spontan ist. Die erstzitierte Synästhesie stellt anscheinend die erste belegte Synästhesie der Romantik dar.

> . . . Is there who 'mid these awful wilds has . . .
> . . . .
> . . . heard, while other worlds their charms reveal,
> Soft music o'er the aërial summit steal?
> While o'er the desert, answering every close,
> Rich steam of sweetest perfume comes and goes.
> (Descriptive Sketches 340, 342—45.)

> Where will they stop, those breathing Powers,
> The Spirits of the new-born flowers?
> They wander with the breeze, they wind

[1]) Biographia Literaria II Ch. XXII (London edit. 1817), p. 154.

Where'er the streams a passage find;
Up from their native ground they rise
In mute aërial harmonies.
(Devotional Incitements 1—5.)

Und in demselben Gedicht noch einmal:

... flower-breathed incense to the skies
Is wafted in mute harmonies. (59—60.)

Knight kommentiert diese letzte Synästhesie mit einer Parallelstelle bei Bacon, Essays No. 46: *Of Gardens*:

The Breath of Flowers is farre sweeter in the Aire, when it comes and goes, like the Warbling of Music.

Es ließe sich ebenfalls Beeinflussung durch Shakespeare annehmen: *Twelfth Night* I 1, 4—7:

That strain again! it had a dying fall.
O! it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour[1]).

b) Sensorische Synästhesie als Ausdruck der eigenen Natur.

Vielleicht darf man als letztes noch eine Art sensorische Synästhesie bei Wordsworth anerkennen. Die Natur wirkte in eigener Art auf Wordsworth. Wir haben gesehen, daß es kein objektives Aufnehmen, sondern ein Durchleben, Fühlen, Verarbeiten war, was Wordsworth bei Natureindrücken kannte. Die Natur übte eine seltsame »Fernwirkung auf den Tatsinn« aus[2]).

I had a consciousness of the depth of the seclusion, and that mountains were embracing us on all sides; "I saw not, but I felt that they were there." (Guide through the Lake District, P.W. II p. 109.)

This little Vale, a dwelling-place of Man,
Lay low beneath my feet; 'twas visible —
I saw not, but I felt that it was there.
(Excursion II 870—72.)

Diese seltsame Gegenwartshypnose von selbst unsichtbarer Natur scheint sich noch oft in der Romantik zu finden, vgl. auch

---

[1]) Diese Shakespearesche Synästhesie wurde so wenig verstanden, daß sie von Pope in *south* statt *sound* emendiert wurde.

[2]) Charlotte Menz, Die sinnlichen Elemente bei Poe (Diss. Marburg 1915), S. 89.

Byron *to me High mountains are a feeling*[1]), am auffallendsten aber bei Shelley, der sie besonders als von Menschen ausgehend empfindet.

II. Kapitel.

Coleridge.

Einleitung: Coleridges Sinnesleben: Besonderes Verständnis für Farben und Töne.

Wir finden kaum Synästhesien in Coleridges Dichtung. Da er sie weniger für die Anschauung schreibt, als vielmehr dieselbe vorzugsweise musikalisch komponiert, müssen wir, um uns überhaupt eine sichere Beurteilung seines Sinneslebens zu ermöglichen, sein Tagebuch *Anima Poetae*, *Table Talk* und Briefe betrachten. Diese Bekenntnisse, besonders die *Anima Poetae*, lassen Coleridge vielleicht als den feinsten Beobachter von Farb- und Toneffekten in der ganzen englischen Romantik erkennen und beweisen die reale Wirklichkeit so mancher scheinbar phantastischer Schilderungen seiner Dichtung.

Es ist äußerst typisch für die beiden Pioniere der Naturentdeckung, wie Coleridge das Neue in ungewöhnlichen Farben und Tönen erkennt, während es für Wordsworth im Alltäglichsten der optischen und akustischen Vorstellungswelt aufzufinden ist.

Ich gehe diesen wunderbaren impressionistischen Farben, die Coleridge besonders in den Lichtnuancierungen sieht, und den differenzierten Naturlauten und Graden der Stille, die Coleridges überfeines Ohr aus der Natur heraushört, nicht weiter nach, weil sie für Coleridges Synästhesien belanglos sind. Sie sind uns aber ein deutlicher Beweis, daß Coleridge die Hyperästhesie, diese *conditio sine qua non* der Synästhesien, mit den meisten Romantikern teilt, ja daß sie bei ihm noch durch Opiumrausch verstärkt wird; man denke nur an folgenden Bekenntnisschrei:

---

[1]) Childe Harold III 72[3].

I hear in my brain, I hear (that is, I have an immediate and peculiar feeling instantly co-adunated with the sense of external sound) sensations of various degrees of pain even to a strange sort of uneasy pleasure ... I hear in my brain and still more in my stomack.

(Letter to his Wife, Malta, June 1804.)

A. Persönliches Erleben in seinen Prosasynästhesien.

Wir erwarten Synästhesien bei Coleridge. Scheint er doch fast klar auch schon die Vorbedingungen für Synästhesien zu formulieren:

How apposite to nature and the fact to talk of the *one moment* of Hume, of our whole being an aggregate of successive single sensations! Who ever felt a single sensation? Is not every one at the same moment conscious that there coexist a thousand others.

(Anima Poetae p. 102.)

Denkt Coleridge schon an die neue Stilkunst der Synästhesien oder nur an die allgemeine Dichterpraxis, als er in *Biographia Literaria* II Cap. IX schreibt:

"... the poet must ... understand and command what Bacon calls the *vestigia communia* of the senses, the latency of all in each, and more especially as by a magical *penna duplex*, the excitement of vision by sound and the exponents of sound?"

Coleridges persönliche Aufzeichnungen weisen nun verschiedene Synästhesien auf, die für uns erhöhtes Interesse als Zeugnisse seines individuellen Entdeckens und Erlebens gewinnen. Bei dem Mangel an persönlichen Dokumenten aus dem täglichen Leben für die Gefühlswelt der Synästhesien besitzen eigene Synästhesieanschauungen, wie die folgenden bei Coleridge, unschätzbaren Wert für den Begriff des gleichen Sinneszusammenschlusses bei späteren Dichtern:

The first sight of green fields with the numberless nodding gold cups, and the winding river with alders on its banks, affected me, coming out of a city confinement, with the sweetness and power of a sudden strain of music.

(Anima Poetae, Oct. 25th 1802.)

Eine einzige solche Synästhesie der Lebenserfahrung wiegt viele Dichtungssynästhesien auf.

Die nächste Synästhesie könnte von Shelley beeinflußt sein, doch ist sie wohl zu spezialisiert, um nur anempfunden zu sein; eine Sinnesvermischung zwischen Musik und Duft mußte dem feinnervigen Coleridge durchaus naheliegen.

As the flashing strains of the nightingale to the yearning murmurs of the dove, so the myrtle to the rose.
(Letter to Mrs. Gillman, May 3rd 1827.)

Coleridges Synästhesien scheinen kein besonderes Sinnesgebiet, auch nicht sein akustisches und optisches zu bevorzugen; manchmal erprobt sie sein philosophisch-geschulter, zergliedernder Geist als auch sprachliche Annäherung zu einer Fixierung und genauen Abwägung der jeweiligen Sinneserfahrung. Wir, die wir der literarischen Zeitentwicklung der Synästhesien vorauseilen und sie in ihrer Gesamtheit überblicken können, wissen sehr gut, daß nicht die allgemeinen dichterischen Synästhesiebilder, wohl aber die einfachen sprachlichen Synästhesiebildungen zu solcher Begriffsabgrenzung befähigt sind. Die nächsten Synästhesien, die ich zitiere, nähern sich auch mehr den sprachlichen Synästhesien.

The voice of the Greta and the cock-crowing.
The voice seems to grow like a flower on or about the water beyond the bridge. (Anima Poetae: In the Visions of the night, Nov. 2nd 1803, Wednesday morning, 20 min. p. 2 o'cl.)

A more richly solemn sound than this eleven o'clock at Antwerp I have never heard — dead enough to be opaque as central gold, yet clear enough to be the mountain air.
(Anima Poetae: The Night is at Hand, Aug. 1st 1828.)

Die folgende Synästhesie beruht auf einer allgemein zu beobachtenden physiologischen Erfahrung:

... a sudden flash of light dashed down, as it were, upon the path close before me, with such rapid and indiscribable affect that my life seemed snatched away from me — not by terror but by the whole attention being suddenly and unexpectedly seized hold of — if one could conceive a violent blow given by an unseen hand, yet without pain or local sense of injury, of the weight falling here or there, it might assist in conceiving the feeling.
(Anima Poetae p. 171.)

B. Die Seltenheit und das Uncharakteristische seiner Dichtungssynästhesien.

Coleridge vermeidet es scheinbar bewußt, im großen und ganzen Synästhesien in seine Dichtung aufzunehmen, obwohl ihn seine persönlichen Beobachtungen von der Berechtigung der Synästhesien überzeugen mußten. Die Synästhesien wären ganz

besonders geeignet gewesen, den Effekt des Übernatürlichen und Traumhaft-Wunderbaren in seiner Dichtung sowohl nach der Seite des Schreckens als des unwirklich Schönen wirkungsvoll zu steigern. Aber erst Poe versteht diese Gefühlswerte aus den Synästhesien herauszuholen. Coleridge erzielt seine Nervenreizmittel noch nicht durch ein Ineinander, sondern ein Nacheinander von optischen und akustischen Sinneseindrücken. Man vergleiche die unheimlichen Zauberfarben in *Ancient Mariner* und die onomatopoetische Tonmalerei in *Christabel.* Coleridge wagt es noch nicht recht, mit der Neuheit seiner Dichtungsart gleichzeitig das Experiment der Synästhesieeinführung zu verbinden. Erst Shelley gebührt das Verdienst, den Synästhesien für alle Zeiten eine hervorragende Stellung in der Stilistik der Dichtung gesichert zu haben.

In dem Gedicht *The Eolian Harp* finden wir eine Synästhesie, die uns in zwei Fassungen vorliegt und außerdem noch als selbständiges Fragment ausgeführt wurde.

Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!
(The Eolian Harp 22—25.)

Faery land
Where on some magic Hybla Melodies
Round many a newborn honey-dropping Flower
Footless and wild, like Birds of Paradise,
Nor pause or perch, warbling on untir'd wing.

Light cargoes waft of modulated Sound
From viewless Hybla brought, when Melodies
Like Birds of Paradise on wings, that aye
Disport in wild variety of hues,
Murmur around the honey-dropping flower.
(Fragments from a Note-Book.)

Schien diese Synästhesie Coleridge doch zu kühn, so daß er sie 1803 strich und erst 1817 in *The Sibylline Leaves* wieder aufnahm?

A. Symons[1]) sieht in diesem Bild eine bewußte Vermischung von Ton und Farbengehalt bis zur Vertauschung von Farbe in Ton: "Coleridge is continually endeavouring,

---

[1]) The Romantic Movement in English Poetry (London 1909) p. 144.

as later poets have done on a more deliberate theory, to suffuse sound with colour or make colours literally a form of music."

Mir scheint, nach meiner Kenntnis der Stilformen der Synästhesien zu urteilen, dieser Vergleich bei Coleridge doch zu allgemeiner Art zu sein, um die Folgerung Symons' zu berechtigen; auch sind mir weitere Bilder zur Stützung seiner Theorie nicht bekannt.

Es findet sich wohl nur noch eine einzige Synästhesie in Coleridges Dichtung, für die dieser Ausspruch vielleicht Geltung hätte. Sie ist nachträglich erst in *The Eolian Harp* eingefügt worden [1]).

A light in sound, a soundlike power in light.
(Eolian Harp 28.)

Zu dem Gedicht *Kubla Khan* schreibt Swinburne sehr interessant: "In reading it we seem rapt into that paradise revealed to Swedenborg, where music and colour and perfume were one, where you could hear the hues and see the harmonies of heaven." (Essays and Studies p. 265.)

Sollte Symons durch Swinburne in seiner Entdeckung der Synästhesien bei Coleridge beeinflußt sein? Ist aber Swinburnes Ausspruch nicht vielleicht mehr eine allgemein gehaltene Begeisterungsformel, in der sich, wie wir sehen werden, bei ihm so gern die Begriffe Ton und Licht vermengten?

Die einzige Synästhesie in *Kubla Khan*, auf die sich Swinburne beziehen könnte, ist der Hinweis auf das Musikbauen, das bei Wordsworth schon betrachtet wurde.

With music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there.
(Kubla Khan 45—48.)

In all den nächsten Zitaten, die ich nun anführe, wird der akustisch-optische Vergleich kaum empfunden; weit ab, fast außerhalb der Schwelle des Bewußtseins, liegt der Vergleichspunkt, und es ist fraglich, ob wir hier überhaupt Synästhesien annehmen dürfen.

---

[1]) Vgl. Oxford Edition von Coleridges Poetical Works, 1912, p. 101.

. . . like a stream
Of music soft that not dispels the sleep,
But casts in happier moulds the slumberer's dream,
Gazed by an idle eye with silent might,
The picture stole upon my inward sight.
(The Garden of Boccaccio 20—24.)

Yet, like some sweet beguiling melody,
So sweet, we know not we are listening to it,
Thou (Mont Blanc) the meanwhile, was blending with my Thought.
(Hymn before Sunrise 17—19.)

Vielleicht kann das folgende Beispiel schon als eine Vorahnung der Musiksynästhesien im Menschen aufgefaßt werden:

The Almighty, having first composed a Man,
Set him to music, framing Woman for him.
(To Matilda Betham from a Stranger 18—19.)

Coleridges Dichtung beansprucht also nicht für die Entwicklung der Synästhesien irgendeine Stellung. Zur psychologischen Würdigung der Synästhesien sind uns jedoch seine persönlichen Synästhesiebeobachtungen überaus wertvoll.

III. Kapitel.

Shelley.

Einleitung: Erster Vertreter der Synästhesien in der englischen Literatur.

Shelley ist der erste Dichter in der englischen Literatur, der konsequent die Synästhesien gebraucht — er ist ihr Hauptvertreter im 19. Jahrhundert geblieben. Wohl begegnet man Synästhesien, selbst in großer Zahl, noch bei andern Dichtern. Aber Shelleys Stil kommt dem wahren Wesen der Synästhesien am nächsten.

Bei Swinburne, wo sich Synästhesien bis zum Überdruß finden, ist der Gebrauch rein äußerlich-rhetorisch, ein Spielen mit Begriffen aus den verschiedensten Sinnesgebieten, ein Sichberauschen an eigenen Worten und Vergleichen. Francis Thompson, der Mystiker, hat unendlich viel Synästhesien in seinen Dichtungen, weil er in allen Dingen Lebewesen sieht, die kraft ihres Menschentums mit eigenartigen Sinneseigenschaften begabt sind. Die Synästhesien sind ihm keine Metaphern mehr: eine singende Sonne ist für ihn Regel, die Lichtsymbolik der Töne verständlich, da sie ihm wirkliches Sein verkörpern.

A. Motivierung seiner Synästhesien.

I. Voraussetzung seiner Synästhesien.

Shelleys Synästhesien gehen aber aus von der Voraussetzung einer Einheit der Sinne. Schon Coleridge hatte ja 1804 in *Anima Poetae* p. 102 erkannt:

> How opposite to nature and the fact to talk of the *one moment* of Hume, of our whole being an aggregate of successive single sensations! Who ever felt a single sensation? Is not every one at the same moment conscious that there coexist a thousand others ...

Die Trennung in fünf einzelne Sinne hält Shelley für forziertes Systematisieren, konventionell, wie jedes Trennen im sozialen, politischen, religiösen, Natur- und Gedankenleben. Shelleys Auge sieht das Prinzip der Einheit und Harmonie überall, hinter den veränderlichen Sinnendingen die festen Urbilder. Was er fühlt, und was er schildert in seinen Dichtungen, sind reinste Substrate, Abstraktionen, von denen alles Individuell-Menschliche, alles Differenziert-Äußerliche abgefallen ist: höchstes Sein ist nur Idee. Konzentriertes Fühlen, wie es durch größtmögliches Zusammenwirken der Sinneskräfte erreicht wird, soll ihm eine

Vorahnung jener Transzendenz vermitteln, *something evermore about to be*[1]), das die Romantiker und besonders Shelley hinter der Sinneswelt suchten.

Für Shelley war ein Universalismus der Sinne durchaus Natur. Er war ungemein sensibel für jeden Sinneseindruck. Er erkennt dies selbst z. B. im Frühling:

> ... that delicious season ... when every sensation seems to make a double effect, and every moment of the day is divided, felt and counted.
>
> (Letter to Clara Mary Jane Clairmont, April 2nd 1821.)

Es ließe sich diese Allgegenwart der Sinneseindrücke bei ihm durch alle seine Gedichte hindurch nachweisen, am klarsten aber erkennen wir es in den Beschreibungen seines »Millenniums«, mit denen so viele seiner Gedichte hoffnungsvoll und doch so irrealisierbar ausklingen. Es gibt fur Shelley keine Vollkommenheit ohne Freuden für jeden Sinn (gustativen Sinn ausgenommen): (Deam. of the World 215—238), (Rev. of Islam 4605—4620), (Prom. Unb. III 3, 10—22, V. 30—48), (Epipsychidion 430—456), (Euganean Hills 343—351), (Das Elysium der Witch of Atlas).

II. Zweck seiner Synästhesien.

Die Synästhesien ergeben sich nun aber bei Shelley nicht aus einer Freude an physischen Sinneseindrücken, aus einem bewußten oder gesteigerten Lebensgefühl heraus, sondern jener Sinnesuniversalismus dient einem ganz »Seelewerden«, jene Umsetzung von Sinneswerten versucht, den meist sich einfühlenden Sinn zu entdecken. Nur so glaubt Shelley zu einer tieferen Durchdringung der Außenwelt bis zu jener zweiten übersinnlichen Welt, jener wirklichen Einheit des Geistes und der Sinne, zu gelangen. Inwieweit diese Gesamtempfindung, die Shelley durch die Synästhesien erreichte, nun schon der Unendlichkeitswelt angehörte oder in sie nur einführte, läßt sich schwer erkennen. Dieses Suchen nach dem letzten Undefinierbaren durch die Synästhesien wird meist nur unbewußt geahnt — keineswegs immer gesagt; aber höchst gesteigertes durchgeistigtes Empfindungsleben, das drücken die Synästhesien stets bei Shelley aus.

Es ist eigenartig, daß also die Synästhesien sowohl bei Shelley wie bei Wordsworth nicht dem Sinnesleben, sondern

[1]) Wordsworth, Prelude VI 608.

Gedankenleben dienen, und zwar bei Shelley die Synthese, bei Wordsworth analytisch das Erinnerungsvermögen, von Sinneseindrücken zu vermitteln helfen.

B. Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken.

Immer wieder betont Shelley das Einssein von Sinnesreizen in der Idealwelt — jene Vorbedingung und Berechtigung für seine Synästhesien.

> And the wild odour of the forest flowers,
> The music of the living grass and air,
> The emerald light of leaf-entangled beams
> . . . .
> Seem kneaded into one aërial mass
> Which drowns the sense.
> (Prometheus Unbound IV 256—261.)

> And every motion, odour, beam, and tone,
> With that deep music is in unison:
> . . . they seem
> Like echoes of an antenatal dream.
> (Epipsychidion 453—56.)

> A tone
> Of some world far from ours,
> Where music and moonlight and feeling
> Are one. (To Jane, The Keen Stars were twinkling 21—24.)

> . . . all things seem only one
> In the universal sun.
> (To Jane, The Invitation 68—69.)

Form der Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken.

a) Vergleich.

Shelleys Bestreben beim Gebrauch der Synästhesien geht dahin, in einem Vergleich möglichst viele Sinneseindrücke zusammenzudrängen. Dazu genügt ihm natürlich nicht immer — wie den meisten Dichtern — die Parallelsetzung zweier Sinne, sondern er gibt auch Vergleiche, die mehrere Sinne umfassen oder zum mindesten mehrere Begriffe aus verschiedenen Sinnesgebieten zusammenstellen.

In *Alastor*:

that wondrous frame —
. . . .
A fragile lute . . .
A bright stream . . .
A dream . . . (Alastor 665—671.)

In *Epipsychidion* ist die Märchengestalt Emilys wie:

A well,
A star,
A smile,
A gentle tone,
A belovèd light,
Abstracta,
A Lute,
Abstracta zu Konkreten geworden.
(Epipsychidion 58—69.)

The unseen Power in *Hymn to Intellectual Beauty* ist gleich:

summer winds,
moonbeams,
hues and harmonies of evening,
clouds,
memory of music fled,
aught that for its grace may be
Dear. (4—12.)

And as the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt by one who hopes
That his day's path may end as he began it,
In that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Or the soft note in which his dear lament
The Brescian shepherd breathes, or the caress
That turned his weary slumber to content;
So knew I in that light's severe excess
The presence of that Shape . . .
(The Triumph of Life 416—425.)

In der Variation des Mondeslieds an die Erde in *Prometheus Unbound* IV 485 findet sich folgender längerer Vergleich:

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might,
As a lover or a chameleon
Grows like what it looks upon,
As a violet's gentle eye
Gazes on the azure sky
Until its hue grows like what it beholds;

As a gray and empty mist
Lies like solid amethyst
Over the western mountain it enfolds,

. . . .

As a strain of sweetest sound
Wraps itself the wind around
Until the voiceless wind be music too!
As aught dark, vain, and dull.

. . . .

(Die ersten vier Zeilen nach Prometheus, die weiteren nach der Variation, 481—484.)

Auch für Nachtigallen- und Lerchenlied finden sich Massenvergleiche:

... as a vale is watered by a flood,
Or as the moonlight fills the open sky
... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents ...

. . . .

The singing of that happy nightingale

. . . .

Was interfused upon the silentness.;
(The Woodman and the Nightingale 6—9, 11, 14.)

... from thy presence showers a rain of melody.
Like a Poet hidden ...

. . . .

Like a high-born maiden

. . . .

Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unheholden
Its aërial hue

. . . .

Like a rose embowered
In its own green leaves,
By warm winds deflowered,
Till the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavywingèd thieves:
Sound of vernal showers

. . . .

Rain-awakened flowers,
All that ever was
Joyous, and clear, and fresh, thy music doth surpass.
(To a Skylark 35—60 passim.)[1]

---

[1]) Vergleiche, die mehrere Begriffe aus einem Sinnesgebiet berücksichtigen, gehören nicht in den Bereich dieser Arbeit; sie sind bei Shelley sehr zahlreich.

b) Unkoordinierte Nebeneinanderstellung.

Ein Gesamteindruck von Empfindungen wird aber nicht nur erzielt durch Vergleiche, oft in Form von katalogartigen Aufzählungen, die charakteristisch für Shelley sind und von ihm selbst parodiert werden[1]), sondern auch durch begrifflich unkoordiniertes Nebeneinanderstellen mehrerer Sinnesimpressionen, das die Parallelität nur ahnen läßt.

The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream —
The Champak odours fail
Like sweet thoughts in a dream;
The nightingale's complaint,
It dies upon her heart; —
As I must on thine,
(The Indian Serenade 9—15.)

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead
Are heaped for the belovèd's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on
(To — 1—8.)

c) Variationsartige Wiederkehr.

Am schwersten herauszufühlen ist aber jene Gleichzeitigkeit von Sinnesmomenten, wo die Synästhesien sich, musikalischen Variationen vergleichbar, oft durch ein ganzes Gedicht ziehen, so daß abwechselnd verschiedene Gefühlssaiten angeschlagen scheinen. Ein gutes Beispiel dafür scheint mir der dreifache Vergleich mit angehäuften Begriffen, freilich nur selten aus verschiedenen Sinnesgebieten entlehnt, für Emily Viviani zu geben: Epipsychidion 25—30, 58—69, 115—121. Dieselben Bilder kehren wieder, sie werden aber immer von neuen Perspektiven gesehen und dargestellt. — Hübsch wird auch das vierfache Motiv, das zwei Sinnesgebieten entnommen ist und einen

[1]) Vgl. M. Suddard, The Images in Shelley's Hellas, in Studies and Essays (Cambridge 1912), p. 127.

Gedanken illustriert, zusammengefaßt und als Vergleich für einen Gefühlsinhalt gegeben.

When the lamp is shattered
The light in the dust lies dead —
When the cloud is scattered
The rainbow's glory is shed.
When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;
When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot.
As music and splendour
Survive not the lamp and the lute,
The heart's echoes render
No song when the spirit is mute: —
(Lines, When the Lamp is shattered 1—12.)

Das dreifache Bild für die Gestalt des sterbenden Alastor 667—671:

A fragile lute, on whose harmonious strings
The breath of heaven did wander — a bright stream
Once fed with many-voicèd waves — a dream
Of youth, which night and time have quenched for ever,

wird durch ein vierfaches Epitheton aus drei Sinnesgebieten nochmals zurückgerufen und beleuchtet: *still, dark and dry and unremembered now*[1]).

C. Synästhesien mit zwei Sinneskomponenten.

I. Wortpaare.

a) Musik und Licht.

Neben diesen kollektiven Sinneseindrücken, die zu ganzen Bildern verarbeitet sind, kehren in fast allen Gedichten Shelleys feste, stehende sprachliche Verbindungen wieder, in denen meist zwei Sinnesreize zu einem Ausdruck verkettet scheinen und eine Gefühlseinheit darstellen.

... The Sea
... laughs
In light and music;
(Ode to Naples 106/108.)

---

[1]) Vgl. Stopford Brooke, Studies in Poetry: The Lyrics of Shelley, London 1907.

The clouds and waves ...

. . . .

... laughed in light and music,
(Revolt of Islam I 474—76.)

Light and music are radiated,
(Hellas, Prologue 66.)

And light and sound ebbed from the earth,
Like the tide of the full and weary sea.
(Rosalind and Helen 970—71.)

Floating on waves of music and of light,
The chariot ...
Descends ... (Queen Mab 56—58.)

... waters like blithe light and music are.
(Epipsychidion 59.)

... the soft stream did glide and dance
With a motion of sweet sound and radiance.
(The Sensitive Plant 47—48.)

... through all ...
Flow ... music and light.
(Prometheus Unbound IV 239—40.)

b) Ton und Duft.

Neben der Gleichzeitigkeit von optischen und akustischen Eindrücken findet sich auch eine solche von akustischen und osmatischen Reaktionen:

Then gentle winds arose
With many a mingled close
Of wild Aeolian sound, and mountain-odours keen;
(Ode do Naples 23—25.)

And gentle odours led my steps astray,
Mixed with a sound of waters murmuring.
(The Question 3—4.)

Sounds and odours, sorrowful
Because they once were sweet, shall lull
Us to slumber, deep and dull.
(Invocation to Misery 28—30.)

c) Licht und Duft.

Auch Licht und Duft scheinen nur ein Begriff für Shelley:

... golden boats on a sunny sea,
Laden with light and odour,
(Sensitive Plant 83—84.)

... the light and smell divine
Of all flowers that breathe and shine ...
(The Euganean Hills 350—51.)

... an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance ...
(The Euganean Hills 289—90.)

... each one was interpenetrated
With the light and the odour its neighbour shed.
(The Sensitive Plant 65—66.)

II. Bilder als Kriterium für die bevorzugten Sinnesassoziationen.

a) Inhaltliche Analyse.

1. Vorherrschen des Vergleichs zwischen akustischem und osmatischem Sinnesgebiet.

Trotz jener anerkannten Virtuosität in Gefühlssymphonien, die ihren Ausdruck in den Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken finden, ist man doch versucht, bei Shelley die besondere Vorliebe für einen oder den anderen Sinn herauszufühlen. Vielleicht geben uns die Synästhesien, die nur aus zwei Komponenten bestehen, dazu einen Fingerzeig. Bemerken wir schon in allen seinen Gedichten eine besondere Liebe für Blumenduft — wir vergleichen dabei unwillkürlich Wordsworths Gedichte, die so gar nicht dies Berauschungsmittel kannten —, so ist dies noch viel auffallender bei den Synästhesien. Kein Dichter hat eine solche Anzahl Synästhesien, die sich auf das osmatische Gebiet beziehen. Und hier ist interessant die Bevorzugung des Vergleichs zwischen osmatisch-akustischem oder akustisch-osmatischem Sinn. Jenen poesiereichen Gedanken einer Wechselbeziehung zwischen Duft und Ton begegnen wir vor und nach Shelley in der englischen Literatur, aber sie sind doch nur zufällig und niemals so konsequent wie bei Shelley:

Such sounds as breathed around like odorous winds
Of awakening spring arose,
(Daemon of the World 75—76.)

... Thine old wild songs which in the air
Like homeless odours floated,
(Revolt of Islam IX 3574—75.)

... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents
. . . .
The singing of that happy nightingale
Was interfused upon the silentness;
(The Woodman and the Nightingale 8—9, 11, 14.)

... and soon her strain
The nightingale began; ...
'Tis scattered in a thousand notes,
And now to the hushed ear it floats
Like field smells known in infancy,
(Rosalind and Helen 1104—05, 1108—10.)

And the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft, and intense,
It was felt like an odour within the sense;
(The Sensitive Plant 25—28.)

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —

parallel zu:

Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
(To — 1—4.)

The snowdrop, and then the violet,
Arose from the ground with warm rain wet,
And their breath was mixed with fresh odour, sent
From the turf, like the voice and the instrument.
(The Sensitive Plant 13—16.)

Shelley ist der einzige Dichter (von einer Stelle in Coleridges Briefen abgesehen), der Nuancen des Duftes kennt, die Blumen nicht allgemein nur nennt — ein Beweis, daß das Analogon Musik und Duft ihm Wirklichkeit ist.

Ich habe ein Beispiel gefunden, das zeigt, daß jener Vergleich zwischen Duft und Ton auch bis in Shelleys Briefe seinen Nachhall gefunden hat.

... radiant blue flowers ... which scatter through the air the divinest odour, which, ... produces sensations of voluptuous faintness, like the combinations of sweet music.

(Letter to Thomas Love Peacock, Rome, March 23rd 1819.)

Sehr charakteristisch wirkt hier der Vergleich mit Keats, der in einem Briefe an seine Schwester Fanny vom 13. April 1819 schreibt:

> I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.

Also Shelley vergleicht den osmatischen Sinn mit dem akustischen, Keats dagegen mit dem gustativen.

2. Häufigkeit der Umsetzung in optische Werte.

α) Optische Umsetzung für alle Sinneseindrücke.

Man möchte in Shelleys Synästhesien auch eine besondere Vorliebe für den optischen Sinn herauslesen. Dies scheint um so seltsamer, als alle Kritiker darin einstimmig sind, Shelley jede ruhige, optische Gestaltungsgabe abzustreiten. Seine Menschen sind körperlos-visionär, seine Landschaften unstete Traumbilder: er liebt weite Perspektiven, flüchtige blendende oder opalisierende Lichteffekte und Farbenmischungen, verschwimmend-zerflatternde Luftgestaltungen, irreale Spiegelbilder. Selbst bei den scheinbar klarumrissensten Zeichnungen fehlt Detail und Lokalkolorit, so daß es mir nicht möglich war, nach Tagebüchern oder Briefen bestimmte Prototypen wiederzuerkennen. Und doch scheint Shelley gerade für die abstraktesten Sinne eine eigenartige optische Gestaltungsgabe zu besitzen. So wirkt das folgende Bild fast plastisch:

> The quivering vapours of dim noontide,
> Which like a sea o'er the warm earth glide,
> In which every sound, and odour, and beam,
> Move, as reeds in a single stream;
> (The Sensitive Plant 90—93.)

Ebenso das Folgende:

> Golden boats on a sunny sea
> Laden with light and odour.
> (The Sensitive Plant 83—84.)

Oder vergleichen wir die Schatzkammer der *Witch of Atlas:*

> The deep recesses of her odorous dwelling
> Were stored with magic treasures — sounds of air,
> . . . .
> Folded in cells of crystal silence there;
> . . . .
> . . . .
> And there lay Visions swift, and sweet, and quaint,
> Each in its thin sheath, like a chrysalis,
> . . . .
> . . . .

And odours in a kind of aviary
Of ever-blooming Eden-trees she kept, ...
Clipped in a floating net, ...
(153—154, 156, 161—162, 169—171.)

Alle diese Sinnesgenüsse sind ebenso konkret gedacht wie *liquors clear and sweet* (177), die für den letzten Sinn — den gustativen — bestimmt sind.

β) **Optische Umsetzung für akustische Sinneseindrücke.**

Besonders für akustische Effekte sucht Shelley direkt eine Fassungsmöglichkeit. Darauf deuten seine Massenvergleiche für Lerchenlied und Nachtigallengesang, die hauptsächlich optische Begriffswerte enthalten. Konkret und doch so unendlich poesiebetont und unwirklich ist auch seine Verkörperung von *slumbering music in the mystic shell*[1]) oder seine Töne des Nachtigallenlieds in Form von Ringen[2]).

β1) Interrelation zwischen Ton und Licht.

Sehr zahlreich sind Shelleys Vergleiche zwischen Ton und Licht und Licht und Ton. Ein Versuch des Spezialisierens von Licht- oder Toneffekten läßt sich erkennen und berücksichtigt die Ähnlichkeitsgrade zwischen ihnen, während Swinburne später in diesem Ton- und Lichtvergleich, seinem Lieblingsbild, bei scheinbarem Abschattieren und Abstimmen durchaus nur Synonyme empfindet und weder Stärke noch Höhe des Tones die Lichtwirkung beeinflussen.

Auch Shelley vergleicht meist allgemein Ton mit Licht:

And music from her respiration spread
Like light, (Epipsychidion 329—30.)

... notes of liquid gladness,
Filling the sky like light.
(Prince Athanase 201—02.)

... dreamlike music, which did swim
Like beams through floating clouds on waves below ...
(Revolt of Islam 2085—86.)

... sweet notes that move
The sphere whose light is melody
(Triumph of Life 478—79),

---

1) Prometheus Unbound III 3, 73.
2) Rosalind and Helen 1105—06.

oder Licht unterschiedslos mit Musik:

> ... quick smiles whose light would come and go
> Like music ...
> (Revolt of Islam 4777—78.)

> The light alone — like ...
> — music by the nightwind sent
> Through strings of some still instrument, —
> (Hymn to Intellectual Beauty 32—34.)

Weiche leise Töne erinnern Shelley an Mondlicht:

> As the moon's soft splendour
> O'er the faint cold starlight of heaven
> Is thrown,
> So your voice most tender
> To the strings without soul has then given
> Its own.
> (To Jane, The Keen Stars were Twinkling 7—12.)

> All the earth and air
> With thy voice is loud,
> As when night is bare,
> From one lonely cloud
> The moon rains out her beams, and Heaven is overflowed.
> (To a Skylark 26—30.)

> One nightingale in an interfluous wood
> Satiate[s] the hungry dark with melody; —
> . . . .
> ... as the moonlight fills the open sky.
> (The Woodman and the Nightingale 4—5, 7.)

Im folgenden Bild scheint Ton und Licht in eins überzugehen:

> O, gentle Moon, the voice of thy delight
> Falls on me like thy clear and tender light ...
> (Prometheus Unbound IV 1, 495—96.)

Durchdringende, klare Töne vergleicht Shelley mit Sternenlicht:

> Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
> Which pierce the sense, and live within the soul,
> As the sharp stars pierce winter's crystal air ...
> (Prometheus Unbound IV 1, 190—92.)

> ... I hear thy shrill delight,
> Keen as are the arrows
> Of that silver sphere
> (To a Shylark 20—22.)

Unser nächstes Beispiel gehört eigentlich nicht unter die Synästhesien, aber Sphärenmusik und Sphärenschein gelten bei

allen Dichtern als ein Begriff, so daß eine Trennung hier schwer ist.

> ... a liquid murmur drops,
> Killing the sense with passion; sweet as stops
> Of planetary music heard in trance.
> (Epipsychidion 84—86.)

Tonwirkungen werden auch durch Blitzeslicht wiedergegeben:

> ... words ...
> Flash, lightening-like, with unaccustomed glow;
> (Epipsychidion 33—34.)

β_2) Musik gleich Stoff.

Musik wird auch stofflich gesehen als Wasserwellen: (Prometheus Unb. II 5, 72—74), (Fragment to one Singing 1—6), (Prometheus Unb. IV 503—05), oder als Gewebe (Prometheus Unb. II 5, 61—63), Prometheus Unb. IV 81—82), (Alastor 154—157).

Diese Vergleiche gehören durchaus zum Allgemeingut der Dichtung. Origineller ist die Parallele zwischen Architektur und Musik:

> The long and lonely colonnades,
> . . . .
> Seem like a well-known tune,
> (Queen Mab II 168—70.)

Musik vermag eine Welt hervorzuzaubern:

> And our singing shall build
> In the void's loose field
> A world (Prometheus Unbound IV 153—55.)

Hier liegt wohl die alte mythologische Anschauung zugrunde, die wir bei Wordsworth schon beachtet haben.

Sehr hübsch ist auch das Bild zwischen Lied und Rose:

> This song shall be thy rose, its petals pale
> Are dead, ...
> But soft and fragrant is the faded blossom,
> And it has no thorn left to wound thy bosom.
> (Epipsychidion 9—12.)

β_3) **Musik im Menschen.**

Als Vorbereitung auf jene Ansicht der Verkörperung von Musik im Menschen, der wir so oft in der Romantik begegnen, erscheint mir auch Shelleys Ausdruck *melodious hue of beauty* zu sein:

> Upon its lips and eyelids seems to lie
> Loveliness like a shadow, . . .
> . . . .
> 'Tis the melodious hue of beauty . . .
> (On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery 5—6, 14.)

Deutlicher wird dieser romantische Gedanke in folgendem Beispiel:

> And we will talk, until thought's melody
> Become to sweet for utterance, and it die
> In words, to live again in looks, which dart
> With thrilling tone into the voiceless heart,
> Harmonizing silence without a sound.
> (Epipsychidion 560—564.)

β_4) Stille als optischer Eindruck.

Die Romantik treibt einen förmlichen Kultus mit der Stille, und ungemein mannigfaltig sind die Interpretationsmöglichkeiten, die sie dafür findet.

So scheint Shelley die Stille zu sehen:

> . . . Through the dell,
> Silence and Twilight here, twin-sisters, —
> . . . sail among the shades,
> Like vaporous shapes half seen;
> (Alastor 454—57.)

> Silence and Twilight, unbeloved of men,
> Creep hand in hand from yon obscurest glen.
> (A Summer Evening Churchyard 5—6.)

Sehr verschiedenartig sind also die Beziehungen, die Shelley zwischen akustischen und optischen Momenten herstellt. Die meisten Romantiker empfinden hier ähnlich wie Shelley.

γ) Optische Umsetzung für osmatische Sinneseindrücke.

Nur Shelley eigentümlich sind aber die Düfte, die direkt gesehen werden, oder das fast unbewußte Überleiten von Duft in Glanz und Licht oder der Vergleich zwischen Duft und Licht:

> . . . a tuberose
> Peoples some Indian dell with scents which lie
> Like clouds above the flower from which they rose. . . .
> (The Woodman and the Nightingale 8—10.)

... the scent of lemon-flowers,
(which) floats like mist laden with unseen showers ...
(Epipsychidion 447—48.)

... flowers of gentle breath;
Like incarnations of the stars, when splendour
Is changed to fragrance,
(Adonais 173—175.)

... You almost saw
The pulses
With which the purple velvet flower was fed
To overflow, and like a poet's heart
Changing bright fancy to sweet sentiment,
Changed half the light to fragrance.
(Fragments of an Unfinished Drama 172—77.)

... that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
(Triumph of Life 419—420.)

... an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance.
(The Euganean Hills 289—90.)

3. Sensorische Synästhesien.

Noch besondere Aufmerksamkeit verdient bei den Synästhesien der sensorische Sinn. Shelleys Sinne sind ja alle fast krankhaft überreizt; dies gilt aber besonders für den sensorischen Sinn, den wir natürlich als Gefühl im weitesten Sinn des Wortes auffassen müssen, wie es die Romantiker verstanden: *To me High mountains are a feeling*[1]) oder *La nature est un état d'âme*[2]). Shelley betont wie Wordsworth gern das Fühlen des Unsichtbaren:

... chains and massy walls
We feel, but cannot see.
(Queen Mab VI 195—96.)

I saw not, heard not, moved not, only felt
His presence.
(Prometheus Unbound II 1, 79—80.)

... I dare not look on thee;
I feel but see thee not.
(Prometheus Unbound II 5, 16—17.)

---

[1]) Byron, Childe Harold III 723.

[2]) Zitiert von Tancrèd de Visan, Lyrisme Contemporain, Paris 1911, als romantische Anschauung.

And all feel, yet see thee never,
(Prometheus Unbound II 5, 64.)

... a third
... unbodied now,
Between us floats, felt although unbeheld,
(Prometheus Unbound III 1, 43—45.)

... we hardly see, — we feel that it is there.
(To a Skylark 25.)

It is the shadow which doth float unseen,
But not unfelt, o'er blind mortality.
(Revolt of Islam VI 2659—60.)

Thou, whom, seen nowhere, I feel everywhere.
(The Zucca 22.)

An atom of the Eternal, whose own smile
Unfolds itself, and may be felt, not seen.
(Epipsychidion 479/80.)

... the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt ...
(Triumph of Life 416—17.)

He is a presence to be felt and known
In darkness and in light,
(Adonais 373—74.)

Auch alles Hörbare kann gefühlt werden:

All touch, all eye, all ear,
The spirit felt the Fairy's burning speech.
O'er the thin texture of its frame,
The varying periods painted changing glows,
(Queen Mab. VI 1—4.)

Laone's voice was felt,
(Revolt of Islam V 2180.)

To feel the dreamlike music.
(Revolt of Islam V 2085.)

A voice came forth, which pierced like ice through every soul.
(Revolt of Islam X 4071.)

Ha! what an awful whisper rises up!
'Tis scarce like sound; it tingles through the frame
As lightening tingles, ...
(Prometheus Unbound I 1, 132—34.)

... thy words
Are as the air: I feel them not.
(Prometheus Unbound II 1, 108—09.)

We feel what thou hast heard and seen.
(Prometheus Unbound III 4, 97.)

I felt, but heard not.
(Ode to Naples 9.)

A thrilling sound
... among the darkness stirs,
. . . .
Its awful hush is felt inaudibly.
(A Summer Evening Churchyard 20—21, 24.)

I felt, yet could escape, the magic tone.
(Adonais 320.)

Even the blind worms seem to feel the sound.
(Orpheus 120.)

... the Sensitive Plant
Felt the sound of the funeral chant,
(The Sensitive Plant III 5—6.)

Ein Versuch, auch einen osmatischen Eindruck mit dem Gefühl zu verbinden, läßt sich erkennen:

And in the soul a wild odour is felt,
(Epipsychidion 109.)

The odour from the flower is gone
Which like thy kisses breathed on me;
(On a Faded Violet 1—2.)

Für den gustativen Sinn lassen sich weder besonders zahlreiche noch charakteristische Synästhesien hervorheben; ich habe sie deshalb nur in meiner Synästhesieaufstellung genannt.

Die Übersicht der Synästhesien hat also ergeben, was wir vermutet hatten: einen fast vollkommenen Konsensus aller Impressionen, der teils angeboren, teils angestrebt ist.

b) Formale Analyse der zweigliedrigen Vergleiche.

1. Vergleich in einfacher Parallelstellung.

Rein formell lassen sich auch in Shelleys zweigliedrigen Synästhesien bestimmte Arten erkennen: Die allgemeinen Vergleiche bilden den Hauptteil seiner Synästhesien. Die Parallelität kann aber für Shelley nur angedeutet sein, so in folgender Nebeneinanderstellung:

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —

Odours, when sweet violets sicken
Live within the sense they quicken
(To — 1—4.)

2. Identität.

Die Parallelität vermag aber auch zum absoluten Identifizieren zweier Sinnesimpressionen zu führen. Diese Art der Gleichung findet sich selten in seinen Synästhesien und niemals in seinem bevorzugten osmatisch-akustischen Gebiet, hingegen öfters zwischen optisch osmatischen Reaktionen: *splendour is changed to fragrance*[1]); *the purple velvet flower . . . Changed half the light to fragrance*[2]). Vergleichen wir dazu *Light is like the scent of a jonquil*[3]), und wir erkennen deutlich die beiden Arten der Synästhesien.

Das Vermengen von Gesichts- und Gehörsmomenten wird meist deutlich durch eine Vergleichspartikel gekennzeichnet. Synonyme empfindet Shelley besonders an einer Stelle in Licht und Ton:

Oh, gentle moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light.
(Prom. Unb. IV p. 495—96.)

Weiterhin sagt er:

Oh, gentle moon, thy cristal accents pierce
The caverns of my pride's deep universe,
(499--500),

wo *cristal* und *pierce* sowohl für Licht als Ton steht.

3. Fernliegende Parallelität.

Ist die Parallelität sehr fernliegend, so gibt Shelley zwar noch einen Vergleich, aber er kann kaum mehr als solcher empfunden werden; so ist im folgenden der Vergleich zwischen *melodies* und *flowers* kaum zu erkennen:

. . . one, with soft enamoured breath,
Rekindled all the fading melodies,
With which, like flowers that mock the corse beneath,
He had adorned and hid the coming bulk of Death.
(Adonais 15—18.)

Die zweite Hälfte des Bildes kann durch Parallelstellen illustriert und erläutert werden:

---

[1]) Adonais 124—25.
[2]) Fragments of an Unfinished Drama 174, 177.
[3]) Triumph of Life 418—20.

Prometheus saw, and waked the legioned hopes
Which sleep within folded Elysian flowers,
Nepenthe, Moly, Amaranth, fadeless blooms,
That they might hide with thin and rainbow wings
The shape of death;
(Prometheus Unbound II 4, 59—63.)

. . . flowers . . .
. . . .
. . . illumine death
(Adonais 175.)

Derselbe Gedanke kehrt auch nochmals im *Adonais* wieder (436—37)

And flowering weeds, and fragrant copses dress
The bones of Desolation's nakedness.

Völlig unkoordinierte Begriffe, wo die Kontiguität direkt erschlossen werden muß, sind mir unter den zweigliedrigen Synästhesien nicht begegnet.

III. Einzelner Ausdruck.

Von den Synästhesien, die zu einem einzelnen Ausdruck kondensiert sind, sind mir nur *melodious hue of beauty*[1]) und *arrowy odour*[2]) durch ihre Anschaulichkeit aufgefallen.

D. Der Wert der Shelleyschen Synästhesien.

Fragen wir nun nach dem Wert der Shelleyschen Synästhesien, so müssen wir ohne weiteres zugeben, daß sie uns seine Dichtung noch phantasiereicher, märchenhafter, aber auch abstrakter und unverständlicher gestalten. Trotz des Versuches, die weniger sinnlichen Sinne — den akustischen und osmatischen — durch den anschaulicheren optischen Sinn zu ersetzen, bleibt uns diese Umsetzung irreal. Sein Streben, uns gerade das Ungreifbarste an Märchenerscheinungen in *Alastor*, *Epipsychidion*, das Undefinierbare wie Vogelsang durch die Zahl der Vergleiche aus verschiedenen Sinnesgebieten näher zu bringen, kann unserer Anschauung, die diesem kaleidoskopartigen Wechsel von Bildern nicht zu folgen vermag, keinen ruhigen festen Begriff schaffen. Es widerspricht dem Wesen

---

[1]) On the Medusa of Leonardo da Vinci 14.

[2]) Epipsychidion 451.

der Metapher durchaus und rückt Fernliegendes noch weiter ab. Downey[1]) hat experimentell-psychologisch erprobt, daß Shelleys Synästhesien sich nicht in Wirklichkeitswerte umsetzen lassen, sondern allein durch ihre Suggestivkraft wirken. So haben denn die Synästhesien durchaus nicht das erfüllt, was Shelley von ihnen erhoffte: uns starke Sinneseindrücke zu vermitteln und durch diese potenzierten und konzentrierten Lebensgefühle hindurch uns eine Ahnung eines Zusammenhaltes, Einsseins, Unendlichkeitswertes zu geben. Sie haben das Gegenteil erreicht und verstärken die Unruhe, die unerfüllbare Sehnsucht nach Harmonie, die durch Shelleys ganze Dichtung geht.

Wir lernen sehen, daß eine Überspannung des Gefühls nicht zu stärkster Intensität, zu konzentrierter Einheit führt, sondern ins Negative geradezu umschlägt. Zu starke Lichtwirkung, zu große Schönheit wird durch Blendung unsichtbar oder zum mindesten dem Auge unerträglich:

> ... robed in such exceeding glory,
> That I beheld her not.
> (Epipsychidion 199—200.)

> ... Beauty ...
> Scarce visible from extreme lovelines.
> (Epipsychidion 102, 104.)

> A mighty Phantasm, half concealed
> In darkness of his own exceeding light,
> (Cancelled Passage of Adonais 29—30.)

> ... I scarce endure
> The radiance of thy beauty.
> (Prometheus Unbound II 5, 17—18.)

> But on her forehead, and within her eye
> Lay beauty, which makes hearts that feed thereon
> Sick with excess of sweetness;
> (Revolt of Islam V 1920—22.)

> And narcissi ...
> Who gaze on their eyes in the stream's recess,
> Till they die of their own dear loveliness;
> (Sensitive Plant 18—20.)

> ... the dim brain whirls dizzy with delight,
> Picturing her form;
> (Witch of Atlas 85—86.)

---

[1]) Literary Synesthesia, Journal of Philosophy 9, p. 490 ff.

Auch Musik kann durch ein Übermaß von Gefühlswirkungen betäuben:

... all the place
Was filled with magic sounds woven into one
Oblivious melody, confusing sense ...
(Triumph of Life 339—41.)

... his voice fell
Like music which makes giddy the dim brain,
Faint with intoxication of keen joy.
(Prometheus Unbound II 1, 65—67.)

Sounds overflow the listener's brain.
So sweet, that joy is almost pain.
(Prometheus Unbound II 2, 39—40.)

I am dissolved in these consuming extasies.
(To Constantia Singing 31.)

Heard'st thou not ...
. . . .
That ...
. . . .
Music, when one beloved is singing,
Is death? (Rosalind and Helen 1123, 1125, 1128—1129.)

Starkes osmatisches Agens berauscht:

... the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-wingèd thieves.
(Skylark 54—55.)

... the scent of lemon-flowers,
. . . .
... falls upon the eyelids like faint sleep;
(Epipsychidion 447, 449.)

And from the moss violets and jonquils peep,
And dart their arrowy odour through the brain
Till you might faint with that delicious pain.
(Epipsychidion 450—52.)

... a little terrace from its bowers,
Of blooming myrtle and faint lemon-flowers,
Scatters its sense-dissolving fragrance.
(Rosalind and Helen 1249—1251.)

... a wild odour is felt,
Beyond the sense.
(Epipsychidion 118—19.)

Ebenso wie zu intensive Sinneswirkungen für den Menschen unmöglich sind, so ist auch ein Zuviel von kombinierten Sinneseindrücken unhaltbar:

... odour ...
... music ...
... light ...
Seem treaded into one aërial mass
Which drowns the sense.
(Prometheus Unbound 453—56.)

Stärkste Freude wird zu Schmerz:

... joy ...
... too intense, is turned to pain;
(With a Guitar, To Jane 7—8.)

Die von Shelley durch die Synästhesien erstrebten Gefühlskombinationen zur Steigerung der Sinneswirkungskraft erweisen sich also als Unmöglichkeit, weil die Menschen nur ein gewisses Maß von Sinnesreizen zu genießen, ja zu ertragen vermögen.

Eine Überempfindsamkeit im Durchleben von Sinneseindrücken, wie es Shelley kannte, wird zur Qual.

Eine Briefstelle Shelleys gibt schließlich auch dies Bekenntnis:

... the relapse which I now suffer into a state of ease from one of pain, is attended with such an excessive susceptibility of nature, that I suffer equally from pleasure and from pain. You will ask me naturally enough where I find any pleasure? The wind, the light, the air, the smell of a flower affects me with violent emotions.
(Letter to Clara Mary Jane Clairmont, Jan. 16th 1821.)

IV. Kapitel.

Keats.

A. Keats' Sensualismus.

I. Sensualismus im Leben.

Keats' Dichtung müßte eine wahre Fundgrube für Synästhesien sein. Ist doch sein Leben aufgebaut auf dem Suchen nach *over pleasure*[1]), wie es ihm durch die Sinnesgenüsse vermittelt wird. Seine Sensibilität für physische Eindrücke ist ungeheuer groß. Er verstand jenes absolute Entspannen der Nerven: *leave my sense Unhaunted quite of all but — nothingness*[2]), jene passive Ruhe und rezeptive Hingabe: *let us open our leaves like a flower and be passive and receptive*[3]), die ihm nichts, auch nicht die leisesten Eindrücke der Umwelt entgehen ließ. Dieses *luxuriating in a solitude and silence*[4]), wie dies so oft aus seiner Dichtung spricht:

> This is your birth-day Tom, and I rejoice
> That thus it passes smoothly, quietly.
> Many such eves of gently whisp'ring noise
> May we together pass, and calmly try
> What are this world's true joys . . .
>
> (Sonnet, To my Brothers 9—13),

diese Freude an Schlafen und Träumen, die so viele Lobeshymnen bei ihm zeitigte: Sleep and Poetry, Ode on Indolence, Sonnet to Sleep, Endymion I 453 ff. u. a. berührt uns seltsam bei seiner Jugend, ist aber auf Keats schwachen Organismus zurückzuführen.

> This morning I am in a sort of temper, indolent and supremely careless — I long after a stanza or two of Thomson's Castle of Indolence — my passions are all asleep, from my having slumbered till nearly eleven, and weakened the animal fibre all over me, to a delightful sensation, about three degrees on this side of faintness.
>
> (Letter to George and Georgiana Keats, March 19th 1819.)

Sie ist aber auch in seiner ganzen Wesensart begründet.

Eben weil für Keats *life is but a day*[5]), galt es auszukosten, was das Leben bot, und weil ihm *Life is but a dream*[6]), zu erträumen, was er im Leben nicht fand. Die sozialen, politischen,

---

1) Sleep and Poetry 345.
2) Ode on Indolence II 9/10.
3) Letter to John Hamilton Reynolds, Febr. 19th 1818.
4) Letter to Fanny Brawne, Aug. 6th 1819.
5) Sleep and Poetry 85.
6) On Death 11.

religiösen und philosophischen Gedankenwelten, ein Berufsleben existierten kaum für ihn. Er lebte sein eigenes Leben, ein Leben in Schönheit und Glück, wie er glaubte: *Choose each pleasure that my fancy sees*[1]). Seine Schönheit ist nicht abstrakt und unbeständig, in weiten Fernen nur gesehen, wie die Shelleys, sie ist stets unmittelbar um ihn, sinnlich-fühlbar, greifbar-real. Es war ja stets etwas da, um sich daran zu freuen und zu genießen. Keats' Sinne waren alle zu einer merkwürdig intensiven Glückskapazität erzogen. »Man nehme«, sagt Masson, »eine Physiologie und gehe die sogenannten Klassen von Sinnesempfindungen eine nach der andern durch . . . und man wird finden, daß Keats mit ihnen allen in ungewöhnlichem Maße begabt war.«[2]) Bei den meisten Dichtern sehen wir die Vorherrschaft eines einzelnen Sinnes. Keats ist für alle Sinneseindrücke empfänglich: *His every sense had grown Ethereal for pleasure*[3]). Vielleicht wirken aber in ganz besonderem Maße gustative Reize auf ihn, die er gleichsam zu verfeinern und zu poetischem Wert zu erheben wußte. Keats' Sehnsucht im Leben war durchaus *Oh for a life of Sensations rather than of Thoughts*[4]). Der Lebenswunsch eines Menschen wird immer ein Schlüssel für seine Wesensart sein können.

II. Sensualismus im Gedankenleben.

Durch eine Hypnose von Sinnesreizen verstand Keats auch, wie M. Suddard[5]) ausführt, sich eine Märchenwelt zu schaffen. Kam dann wirklich Leid — und Keats' kurzes Leben hat für den objektiven Beschauer so viel mehr Leid denn Freude: Krankheit, Geldnot, Fehlschläge in der Familie, Unglück in der Liebe, Enttäuschung in seiner Dichterkarriere, — dann nahm er Zuflucht zu seinem Traumleben, das er so intensiv zu leben verstand, daß es ihm Wirklichkeit wurde.

> Now it appears to me that almost any Man may like the spider spin from his own inwards his own airy Citadel — the points of leaves and twigs on which the spider begins her work are few, and she fills the air

---

[1]) Sleep and Poetry 104.

[2]) Zitiert nach G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. IV. Der Naturalismus in England (Leipzig 1892), S. 225.

[3]) Endymion II 671/72.

[4]) Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817.

[5]) a. a. O. Keats's "Prelude", p. 45—46.

with a beautiful circuiting. Man should be content with as few points to tip with the fine Web of his Soul, and weave a tapestry empyrean full of symbols for his spiritual eye, of softness for his spiritual touch, of space for his wandering, of distinctness for his luxury.

(Letter to John Hamilton Reynolds, Feb. 19th 1818.)

What a happy thing it would be if we could settle our thoughts and make our minds up on any matter in five minutes, and remain content, that is, build a sort of mental cottage of feelings, quiet and pleasant — to have a sort of philosophical back-garden, and cheerful holiday-keeping front one.

(Letter to James Rice, March 24th 1818.)

I feel more and more every day, as my imagination strengthens, that I do not live in this world alone but in a thousand worlds. No sooner am I alone than shapes of epic greatness are stationed around me, ...

(Letter to George and Georgina Keats, Oct. 1818.)

III. Sensualismus in der Dichtung.

In diesem Leben in der Phantasie fand denn Keats auch für seine Dichtung jene *serener palaces, where I may all my many senses please*[1]). Keats hatte als Vorbilder für sein *store of luxuries*[2]) — in der Dichtung: Die griechischen Mythen, Spenser, Leigh Hunt — drei chronologisch denkbar fernstehende Dichtungsperioden, die durch das eine verbunden scheinen: ein spontanes Empfinden der sinnlichen Lebensschönheiten, das sie ungeschwächt anderen mitzuteilen verstanden. Da nun die Synästhesien, als neues Stilmittel der Romantik, die vom Dichter empfundenen Gefühlsqualitäten noch verstärkt durch Assoziation und Transposition dem Leser übermittelten — so erwarten wir die Synästhesien in Keats' Dichtung.

B. Eigenart seines Synästhesiegebrauchs.

I. Das Fehlen der Synästhesien in Bildern und seine Begründung.

a) Keats' gegenständliche Anschaulichkeit.

Doch finden sich kaum wirkliche Synästhesien bei Keats. Die Synästhesien ergeben sich — wenn auch beschränkt — in Wordsworths Dichtung, weil Wordsworth in der Vergangenheit lebte und sich durch die Assoziation der Synästhesien nun in der Erinnerung, in abgeklärter Ruhe die

1) Lamia I 283/84.

2) Sleep and Poetry 346/47.

einzelnen einst gefühlten Sinneseindrücke wieder vergegenwärtigte und durch sie immer wieder den Impuls zu einem übersinnlichen Gedankenleben erhielt.

Die zahlreichen Synästhesien bei Shelley, der in der Zukunft lebte, suggerierten ein Allgefühl der Sinne, das ihn in die höchstmögliche Extase hinaufschraubte und ihm eine Welt der Transzendenz eröffnete.

Keats ist Gegenwartsmensch, und alles, was ihm die Gegenwart fühlbar und freudig machte, was ihn zum Träumen und Dichten anregte — die Sinneseindrücke —, das muß in seiner Dichtung wiederklingen, und noch ein Mehr: da seine Dichtung selten auf direkt Gesehenem oder Erlebtem beruht, sondern seine Phantasiewelt darstellt, soll das Einführen möglichst vieler genauer lebendiger Sinnesimpressionen diese anschaulich und wirklichkeitsgetreu gestalten. Keats sagt selbst:

> There is a great difference between us: he (Byron) describes what he sees — I describe what I imagine.
>
> (Letter to George Keats, Sept. 18th 1819.)

Über Keats' ganze Dichtungen ließe sich als Motto jenes tief durchdachte Zitat aus *A Grecian Urn* setzen:

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter; (II 1—2.)

Jene Traumwelten aus Keats' Phantasie haben, dank Keats wunderbarer Kunst, Vorstellungskraft, Wirklichkeitswert. Wir verstehen, warum Keats die längeren Synästhesien, die jeder Anschaulichkeit entgegenwirken und nur der Ausdruck für vage Stimmungen, kompliziertes Fühlen, unruhiges Sinnenleben sind, im allgemeinen vermied.

b) Keats' Intensität des Genießens der einzelnen Sinnesreize.

Bei Shelley ließen sich die verschiedenen Arten der Synästhesien gleichsam an Musterbeispielen statuieren, bei Keats gibt es nichts Derartiges. Trotzdem er viele mehrgliedrige, lange Vergleiche gibt, die an Shelley erinnern könnten, ja noch mehr als Shelley reinstes Abstraktes zu versinnbildlichen trachten (Sleep and Poetry 1—10, 90 ff., 235 ff., Endymion I 293 ff.), so daß man Keats sogar ein Denken in Bildern nachsagen kann — man vergleiche die eigenartigen Bilder *Sudden a*

thought came like a full-blown rose, Flushing his brow (Eve of St. Agnes Stanza XVI) oder:

> The calmest thoughts come round us; as of leaves
> Budding — fruit ripening in stillness — Autumn suns
> Smiling at eve upon the quiet sheaves —
> Sweet Sappho's cheek — a smiling infant's breath —
> The gradual sand that through an hour-glass runs —
> A woodland rivulet — a Poet's death.
> (Sonnet: After dark vapors have oppress'd our plains 9—14),

sind seine Metaphern durchaus einer anschaulichen, greifbaren Wirklichkeit entnommen. Das abwechselnde Ausspielen dabei von abstrakten und optischen Begriffswerten zeigt, wie sehr Keats rein Ideelles als konkrete Wirklichkeit empfindet. Es entspricht durchaus Keats' Eigenart, alles in Ruhe plastisch zu sehen, nicht wie Shelley in ständiger Bewegung ohne Begrenzung oder Gegenwartsnähe. Jeder einzelne Sinneseindruck wirkt eben für Keats stark genug und darf nicht Gefahr laufen, durch ein Vermischen mit mehreren weiteren Sinneseindrücken sich in ein allgemeines, verschwommenes Gefühl aufzulösen.

> ... every sense
> Filling with spiritual sweets to plenitude,
> As bees gorge full their cells.
> (Endymion III 38—40.)

II. Synästhesien in einzelnen Ausdrücken.

a) Bevorzugte Form der Synästhesien: das *Epitheton* und *Synesthetic Fragments*[1]).

Nur wo Keats' scharfe Sinne umsonst in seinem großen Wortbereich nach Ausdruckgebung suchten, nimmt er Zuflucht zu den Synästhesien; aber beachten wir wohl: dann finden sich die Synästhesien selten in länger ausgeführtem Vergleich, sondern meist in einem kurzen prägnanten Ausdruck, am häufigsten und jedenfalls für Keats am charakteristischsten in einem metonymischen Epitheton. Es können auch mehrere Sinneseindrücke in *Synesthetic Fragments* aneinandergereiht erscheinen, ohne daß ein Vermischen oder Durchkreuzen verschiedener Sinneskomponenten empfunden wird.

---

[1]) J. E. Downey, Literary synesthesia a. a. O., p. 495.

... a rose in vermeil tint and shape,
In fragrance soft, and coolness to the eye.
(Hyperion I 209/10.)

... a myrtle ...
. . . .
Lifts its sweet head into the air, and feeds
A silent space with ever sprouting green.
(Sleep and Poetry 248, 250—51.)

b) Inhaltliche Analyse der Synästhesien.

1. Vorliebe für gustative Synästhesien.

Am häufigsten werden Sinneseindrücke in den gustativen Sinn umgesetzt. Dies ist durchaus ein natürliches Ergebnis. Gustative Reize spielen die größte Rolle in Keats' Leben. Sogar Stimmungsfazite werden durch Vergleich mit gustativen Ergebnissen gezogen. *The last two years taste like brass upon my Palate* (Letter to Fanny Brawne, Aug. 1820)[1]) — man vergleiche auch Keats' Briefe, die, impulsiv und wahrheitsgetreu geschrieben, einen wirklichen Einblick in den Charakter des Dichters gewähren[2]). Ich glaube keinen Dichter zu kennen, der in der Dichtung so oft an den gustativen Sinn appellierte, und die Synästhesien berücksichtigen naturgemäß die bevorzugten Sinne.

α) Optisch-gustative Synästhesien.

Wir finden hauptsächlich optische Eindrücke gleichsam gustativ ausgekostet.

... his eyes had drunk her beauty up,
Leaving no drop in the bewildering cup,
And still the cup was full,
(Lamia I 251—53.)

The same bright face I tasted in my sleep,
(Endymion I 895.)

... Ah! how long did I feed
On that crystalline life of Portraiture!
(Endymion I 896, cancelled passage.)

... but 'twas to live,
To take in draughts of life from the gold fount
Of kind and passionate looks;
(Endymion I 655—57.)

---

[1]) Siehe für denselben Geschmack Hyperion I 188, 189.

[2]) Siehe besonders: Letter to Fanny Keats, August 28th 1819 und Letter to Charles Wentworth Dilke, Sept. 22nd 1819.

... O turn thee to the very tale,
And taste the music of that vision pale.
(Isabella XLIX 7—8.)

... smiles, — dimples, tongues ...
Hang in thy vision like a tempting fruit,
(Endymion III 441—42.)

I sought for her smooth arms and lips, to slake
My greedy thirst with nectarous camel-draughts,
(Endymion III 478—79.)

... feed deep, deep upon her peerless eyes.
(Ode on Melancholy verse 2, 10.)

Originell ist die Charakterisierung von Personen durch Vergleiche mit verschiedenen gustativen Reaktionen.

(Rice, Reynolds, Richards)
... the first is claret, the second ginger-beer, the third crème de Byrapymdrag. (Letter to Georgiana Aug. Keats, Jan. 12th 1820.)

Auch die Natur scheint besonders auf Keats' gustativen Sinn zu wirken.

To taste the gentle moon.
(Endymion III 110.)

To taste the luxury of sunny beams Temper'd with coolness.
(I stood tip-toe upon a little hill 74—75.)

... tasted the fresh slumberous air;
(Endymion II 290.)

... they (parties) raven down scenery like children do sweetmeats. (Letter to Fanny Brawne, July 15th 1819?.)

β) Osmatisch-gustative Synästhesien.

Dann werden auch osmatische Reize mit gustativen verquickt, wie ja auch die Sprache des Alltags hierin die verschiedenen Kompetenzen verwechselt.

... he would taste the spicy wreaths Of incense,
(Hyperion I 186—87.)

A fresh — blown musk-rose —
. . . .
... I feasted on its fragrancy,
(To a Friend who sent me some Roses 6, 9.)

I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.
(Letter to Fanny Keats, April 13th 1819.)

Noch eine Synästhesie darf wohl als osmatisch-gustativ gerechnet werden:

For as delicious wine doth, sparkling, dive
In nectar'd clouds and curls through water fair,
So from the arbour roof down swell'd an air
Odorous and enlivening;
(Endymion II 511—14.)

γ) **Akustisch-gustative Synästhesie.**

Eine seltsame Synästhesie, der wohl indirekt eine gustative Begriffsassoziation mit einem akustischen Moment zugrunde liegt, führe ich noch an:

And on Her voice I hung like fruit among green leaves.
(Endymion III p. 270—71.)

δ) **Der Begriff *Honey*.**

Einen merkwürdig häufigen Gebrauch findet der Begriff *honey* bei Keats. Meist für akustische Momente gebraucht:

words of honey (I stood tip-toe upon a little hill 209),
honey'd voice (Hadst thou liv'd in days of old 24),
honied lines (Sonnet written at the End of "The Floure and the Lefe" 2),
honied tongue (Endymion II 820),
honey-whispers (Endymion I 955),
honey words (Endymion III 426),
the words she spake Came, as through bubbling honey (Lamia I 64, 65),

findet es sich aber auch im sensorischen Sinn:

honey-feel of bliss (Endymion I 903)

und ganz allgemein für abstrakte Begriffe:

honey'd middle of the night (Eve of St. Agnes VI 4),
honied indolence (Ode on Indolence 4, 7).

ε) **Verschmelzung von Sinneseindrücken im gustativen Reiz.**

Gustative Eindrücke scheinen für Keats den Inbegriff von allem Schönen zu geben.

O, for a draught of vintage! ...
. . . .
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
(Ode to a Nightingale 2. 1, 3—4.)

2. Vorliebe für sensorische Synästhesien.

Sehr stark wirkt bei Keats auch der sensorische Sinn; dies steht durchaus im Einklang mit seiner Eigenart, die Dinge stofflich zu sehen. Sensorische Reaktionen werden in seinen Gedichten immer wieder erwähnt: *cooling*, *fresh*, *cold*, *moist*, *smooth*, *gentle*, *soft* gehören zu seinen Lieblingsepitheta, die er unterschiedslos für alles anwendet, *pillowy silkiness*[1]) scheint zwei sensorische Begriffe aneinander zu reihen. Keats liebt es auch, ein und dasselbe sensorische Gefühl wiederholt zu beachten:

> Fair dewy roses brush against our faces,
> (I stood tip-toe upon a little hill 133.)

> . . . in my face, the freshest breeze I caught.
> (To George Keats 122.)

> . . . he feels the dewy drops
> Come cool and suddenly against his face,
> (Sonnet, Floure and the Lefe 5—6.)

> There came upon my face in plenteous showers
> Dew-drops, and dewy buds, and leaves, and flowers,
> . . . .
> Aye, such a breathless honey-feel of bliss.
> (Endymion I 899—900, 903.)

Keats erklärt selbst, daß er in seinen Dichtungen einen sensorischen Affekt geben will:

> I think it (The Eve of St. Mark) will give you the sensation of walking about an old country town in a coolish evening.
> (Letter to George Keats, Sept. 20th 1819.)

Touch has a memory sagt Keats[2]), und man versteht, daß im sensorischen Sinnesbereich sich für ihn Synästhesien ergeben müssen.

α) Osmatisch-sensorische Synästhesien.

Keats steht fast allein in seiner Eigenart, sensorische und osmatische Begriffe zu verbinden:

> I pillow my head on the sweets of the rose,
> (On receiving a curious Shell 38.)

> Be incense-pillow'd every summer night.
> (Endymion II 999.)

> The touch Of scent not far from roses.
> (Reconstruction of Hyperion I 23—24.)

---

[1]) I stood tip toe upon a little hill 188.

[2]) Lines to Fanny 4.

β) **Optisch-sensorische Synästhesie.**

Weniger eigenartig erscheint eine Synästhesie zwischen sensorischem und optischem Sinnesgebiet:

> ... who ...
> Look full upon it feel anon the blue
> Of his fair eyes run liquid through their souls.
> (Endymion II 542—44.)

γ) **Akustisch-sensorische Synästhesien.**

Poetischen Wert haben wohl hauptsächlich die Synästhesien, die akustische und sensorische Sinneskomponenten verbinden: *Silken phrases* [1]), *smoothest silence* [2]); besonders aber *velvet summer song* [3]) scheinen mir glücklich gewählte Ausdrücke voller Suggestionskraft. Auch für folgenden Gedanken *music's kiss* ist mir kein Vorläufer vor Keats begegnet:

> ... hist, when the airy stress
> Of music's kiss impregnates the free winds,
> And with a sympathetic touch unbinds
> Aeolian magic from their lucid wombs.
> (Endymion I 783—86.) [4])

Musik wird überhaupt gern plastisch gesehen und gefühlt von Keats. Musik ist formal die Stütze eines Märchenpalastes:

> A haunting music, sole perhaps and lone
> Supportress of the faery-roof, made moan
> Throughout. (Lamia II 122—24.)

Musik bildet Blumen: die Töne sind fallende, leichte, unsichtbare, weiche Blütenblätter:

> Delicious symphonies, like airy flowers,
> Budded, and swell'd, and, full-blown, shed full showers
> Of light, soft, unseen leaves of sounds divine.
> (Endymion III 798—800.)

Töne verkörpern Lebewesen, einmal Schmetterlinge:

> Delicious sounds! those little brighteyed things
> That float about the air on azure wings,
> (Calidore 73—74),

ein andermal Vögel:

> ... lovely airs
> Are fluttering round the room like doves in pairs;
> (Sleep and Poetry 327—28),

---

[1]) Letter to Fanny Brawne, Aug. 16th 1819.

[2]) Hyperion I 206.

[3]) Endymion IV 297.

[4]) Vgl. Shelley, Revolt of Islam 4596 ff.

Spenserian vowels that elope with ease,
And float along like birds o'er summer seas;
(To Charles Cowden Clarke 56—57),

And then another, then another strain,
Each like a dove, leaving its olive perch,
With music wing'd instead of silent plumes,
To hover round my head, and make me sick
Of joy and grief at once.
(Hyperion II 285—89),

oft sogar menschliche Gestalten:

Music breathe(s)
Voluptuous visions into the warm air;
(Ode to Fanny verse 4, 1—2.)

. . . nor could my eyes
And ears act with that unison of sense
Which marries sweet sound with the grace of form,
And dolorous accent from a tragic harp
With large-limb'd visions.
(Hyperion, Reconstruction I 417—21.)

Achten wir auch auf das Personifizieren der Stille, wo das Sensorische besonders unterstrichen scheint:

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle,
(Endymion II 335—37.)

3. Die optischen Synästhesien.

α) Bevorzugung der Farbe.

Diese Gestaltungsgabe für die Musik hat uns zugleich in das optische Sinnesbereich geführt, wo im allgemeinen sonst keine beachtenswerten Synästhesien sind, da Keats die Synästhesien für die gegenständliche Anschaulichkeit als hindernd empfindet. Keats als großer Farbenfreund verwendet mit Vorliebe auch Farbenbegriffe für akustische Momente, vor allem Gold und Silber für Töne. Es findet sich auch *pale laugh*[1]), *pale word*[2], *pale and silver silence*[3]), *rosy eloquence*[4]). Jene Ausdrücke sind kaum als Synästhesien zu werten, sondern berühren sich mit Keats' Realisierungsgabe abstrakter

---

[1]) Endymion III 569.
[2]) Endymion IV 803.
[3]) Hyperion II 356.
[4]) Lamia I 82.

Vorstellungen, denen auch besonders häufig Farbeneffekte beigelegt werden: *ruddy strife*[1]), *rosy deed*[2]), *scarlet pain*[3]), *silver slumber*[4]), *azure-lidded sleep*[5]), *purple riot*[6]), *silvery enchantment*[7]).

3) **Dazzled für Lippen gebraucht.**

Ein eigenartiger Gebrauch des Wortes *dazzled* für Lippen statt Augen verdient vielleicht noch Beachtung. Es handelt sich hier um eine Verwechslung der Sinnesagentien, wie wir dies noch öfter unter den Synästhesien antreffen. Das auffallendste Beispiel dafür liefert Wordsworth, der bewußt oder unbewußt Auge und Ohr gleichsam vertauscht:

> ... Thou Eye among the blind
> That, deaf and silent, reads the eternal deep.
> (Ode, Intimations of Immortality 111—12),

Tennysons

> listening eyes
> (Gareth and Lynette p. 38),

unterscheiden sich wohl kaum mehr vom allgemeinen Sprachgebrauch. Ebensowenig fremdartig berührt uns Keats' Ausdruck:

> There was a listening fear in her regard,
> (Hyperion, Reconstruction I 339.)

Die seltsame Zusammenstellung von *dazzled* mit *lips*

> ... lost in pleasure at her feet he sinks,
> Touching with dazzled lips her starlight hand.
> (Endymion IV 418—19),

erklärt sich aus der großen Vorliebe, die Keats für diesen Begriff hatte. Es findet sich *dazzled, dazzling, dazed:*

dazzled eyes (Endymion II 726), in der späteren Fassung *dazed eyes;*
dazzled soul (Endymion I 594),
dazzled senses (Woman! when I behold thee flippant, vain 17),

---

1) Lamia I 40.
2) Lamia II 209.
3) Lamia I 154.
4) Lines: Unfeelt, unheard, unseen 1, 3.
5) Eve of St. Agnes XXX 1.
6) Eve of St. Agnes XVI 3.
7) Endymion I 461.

... it was quite *daz'd* By a bright something (Endymion I 601—2),
our *dazed* eyes (Endymion II 726),
dazzled to trace it in the sunny skies (Endymion II 68),
dazzled thousands veil their eyes (Endymion III 858),
how tremulous-*dazzingly* the wheels sweep Around their axle (Endymion II 189—90),
dazzling cool (Endymion II 609),
dazzling spokes (Lamia II 64),
dazzling frame (Lamia II 89),
dazzling river (Isabella XIV 7),
dazzling globe (Hyperion I 288),
dazzling bowers (Song of 4 Faeries 6),
dazzling hue (Lamia I 47).

4. Akustisch-osmatische Synästhesie.

Von Keats' Genußfähigkeit für osmatische Reize geben seine Dichtungen vielfach Zeugnis; die Zusammenstellung mit seinen beliebten sensorischen Reaktionen war uns schon ein weiterer Beweis dafür, der durch folgende akustisch-osmatische Synästhesie noch verstärkt wird:

> As the moist scent of flowers, and grass, and leaves
> Fills forest-dells with a pervading air,
> Known to the woodland nostril, so the words
> Of Saturn fill'd the mossy glooms around,
> . . . .
> With sad, low tones
> (Hyperion, Reconstruction I 380—83, 386.)

C. Schlußfolgerung.

Unsere Zusammenstellung der Synästhesien zeigte also, daß Keats hauptsächlich den gustativen und taktilen Sinn berücksichtigt. Dies Ergebnis deckt sich mit dem Resultat von Rannies[1]) Untersuchung über Keats' Epitheton: Er erkennt darin hauptsächlich Entlehnungen aus dem gustativen und sensorischen Sinnesgebiet für Keats' Epitheton. Ist sich Keats des Phänomens der Synästhesien irgendwie bewußt geworden? Fast scheint es so.

[1]) Essays and Studies by Members of The Engl. Assoc. vol. III, Oxford 1912.

Ungemein tiefsinnig klingt seine Erfahrung:

> I cannot look on any budding flower,
> But my fond ear, in fancy at thy lips
> And hearkening for a love-sound, doth devour
> Its sweets in the wrong sense.
> (Sonnet to a Lady seen at Vauxhall 7—10.)

V. Kapitel.

Byron.

Einleitung.

Byron kennt nur ganz vereinzelte Synästhesien. Dies mag hauptsächlich auf den vorwiegend epischen Charakter seiner Dichtung zurückzuführen sein; es verdient aber doch Beachtung, daß auch in den vielen lyrischen Partien seiner Epen und in den kürzeren rein lyrischen Gedichten nur ganz ausnahmsweise Synästhesien zu finden sind.

A. Gründe für das Fehlen der Synästhesien.

I. Seine Leidenschaft.

Byrons Dichtung war zu leidenschaftlich, zu elementar, um sich mit den Abschattierungen eines komplizierten, effeminierten Gefühlslebens abzugeben. Byron steht ja mit seiner Leidenschaft in auffallendem Gegensatz zu den Dichtern seiner Zeit, die trotz aller Begeisterungsfähigkeit und wahren Fühlens Leidenschaften meist nicht kannten. Dichteten sie einmal wirklich Persönliches, so geschah es vorwiegend erst dann, wenn Eindrücke und Gefühle sich geklärt hatten, wenn sie sicher sein konnten, über denselben zu stehen. Für alle diese Dichter war es ein Leichtes, Sinneseindrücke bis ins einzelne zu analysieren, zu vergleichen, zeitlich getrennte zusammenzulegen. Anders Byron: Byron, der selbst sagt:

All convulsions end with me in rhyme; ... I have written this, and published it, (Bride of Abydos) for the sake of the employment, — to wring my thoughts from reality, and take refuge in "imaginings", however "horrible". (Letter to Thomas Moore, November 30th 1813),

Byron, der Dichtungen verbrennt, weil sie ihm zu viel Persönliches enthielten:

I began a comedy and burnt it because the scene ran into reality; a novel for the same reason. In rhyme, I can keep more away from facts; but the thought always runs through, through ... yes, yes, through. (Journal, Nov. 17th 1813),

stand lange nicht objektiv genug zu seiner Dichtung, um spitzfindige psychologische Untersuchungen über sein ureigenstes Gefühlsleben anzustellen.

II. Sein Konversationsstil.

Einen zweiten Grund für das Fehlen der Synästhesien sehe ich in dem beabsichtigten Konversationston von Byrons Dichtung:

I have broken down the poetry as nearly as I could to common language. (Letter to Murray, July 14th 1821.)

Dieses Prinzip hat Byron, wenn auch nicht konsequent, angewandt — oft zum Schaden der dichterischen Schönheit in Inhalt und metrischer Form.

B. Byrons musikalische Synästhesien als Ausdruck seiner Musikliebe.

Die Betrachtung der wenigen Synästhesien bei Byron ergibt sofort die auffallende fast absolute Vorherrschaft der musikalischen Eindrücke. Byron war merkwürdig sensitiv veranlagt für Musik und hörte sehr viel und gern Musik, besonders in Italien. Trotzdem besaß er nach Rogers[1]) kein wirkliches musikalisches Gehör:

I can discover from a poet's versification whether or not he has an ear for music ... from Southey's, Wordsworth's and Byron's, that they had no ears for it.

Byron gesteht selbst:

I limit my knowledge (of music) to what I catch by ear. (Lett. and Journ. I p. 193 Anm.)

Zahlreich sind die Stellen in Byrons Tagebüchern und Briefen, die auf eine große Musikliebe schließen lassen. Ich führe nur eine an:

[1]) Table Talk, p. 222.

She sang one of your best songs so well, that, but for the appearance of affectation, I could have cried.

(Letter to Thomas Moore, July 25th 1813.)

Besondere Vorliebe bezeugte Byron der Balladenmusik:

Byron's love for simple ballad music lasted throughout his life.

(Anm. zu Journal I p. 34.)

Byrons Gesichtszüge, auf die sich der Zauber der Musik übertrug, schildert Graf de Stendhal June 27th 1817 London:

When he is listening to music it is a countenance worthy of the beau-ideal of the Greeks. (Zit. Memoirs IV p. 450.)

I. Musik im Menschen.

a) Byrons interessanteste Synästhesie: *frozen music*.

Byrons interessanteste Synästhesie findet sich in der *Bride of Abydos*. Sie ist erst nachträglich während des Druckes eingeschaltet worden und hat Aufsehen erregt und nach Byrons Aussage auch Widerspruch gefunden:

Such was Zuleika, — such around her shone
The nameless charms unmarked by her alone —
The light of Love, the purity of Grace,
The mind, the Music breathing from her face ...

(I 176—179.)

Die Synästhesie *Music breathing from her face* liegt uns in verschiedenen Fassungen vor:

The light of life, the purity of grace
The mind of Music breathing in her face.

und

Mind on her lip and music in her face.

1. Ihre Quelle.

Wahrlich ein seltsamer Gedanke für jeden, der nicht mit der Formensprache der Synästhesien in der Romantik vertraut ist! Der Herausgeber von Byrons Werken, Hartley Coleridge, weist auf zwei ähnliche Stellen hin, die sich schon bei Sir Thomas Browne und Lovelace finden — ein Beweis, wie selbst die eigenartigen Gedankenverbindungen der Synästhesien Allgemeingut aller Zeiten waren und keinesfalls absolut nur einer Entdeckung der Romantik zuzuschreiben sind. Sir Thomas Browne: *Religio Medici* II sect. IX:

And sure there is Musick, even in the beauty and the silent note which Cupid strikes, far sweeter than the sound of any instrument.

Noch genauer ist die Ähnlichkeit in folgender Parallelstelle: Lovelace, Song *Orpheus to Beasts:*

> Oh could you view the melody
> Of ev'ry grace,
> And Music of her face!

Byron verteidigt selbst in einer Anmerkung zur *Bride of Abydos* (vol. III p. 164) seine Synästhesie:

> This expression has met with objections. I will not refer to "Him who hath no Music in his soul"[1]), but merely request the reader to recollect, for ten seconds, the features of the woman, whom he believes to be the most beautiful; and, if he then does not comprehend fully what is feebly expressed in the above line, I shall be sorry for us both. For an eloquent passage in the latest work of the first female writer of this, perhaps of any, age, on the analogy (and the immediate comparison, excited by that analogy) between "painting and music" see De l'Allemagne vol. III Ch. X. And is not this connection still stronger with the original than the copy? with the colouring of Nature than of Art? After all, this is rather to be felt than described; still I think there are some who will unterstand it, at least they would have done had they beheld the countenance whose speaking harmony suggested the idea; for this passage is not drawn from imagination but memory ...

Hier hatte Byron weiter gesagt:

> In this line I have not drawn from fiction but memory ...

aber später diese und die nächsten Zeilen in seinem Manuskript gestrichen:

> Some one has said that the perfection of Architecture is frozen music — the perfection of Beauty to my mind always presented the idea of living Music.

Eimer (Byron, Miszellen, E. St. 44, 473—475) zitiert den Passus bei Mad. de Staël, auf den sich Byron bezieht:

> Un savant a voulu faire un clavecin pour les yeux qui pût imiter par l'harmonie des couleurs le plaisir que cause la musique. Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parceque les émotions que nous éprouvons nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences.
>
> (De l'Allemagne III [Chap. 10] [édit. Villers vol. IV p. 127—128.)

---

[1]) Byron zitiert hier Shakespeare: *Merchant of Venice* V 1, 83:

> The man that hath no music in himself,
> Nor is not moved with concord of sweet sounds,
> Is fit for treasons, stratagems and spoils.

Auch Coleridge zitierte Shakespeare wie Byron:

> The man thát has no music in his soul
>
> (Biographia Literaria II [edit. Shawcross], p. 14.)

Dies scheint nach Anm. p. 269 der beliebtere Wortlaut zu sein.

Eimer fährt dann fort:

Daß Byron erst durch diese Stelle dazu kam, die Verse I 170—181 bzw. 179 noch während des Druckes einzuschieben, ... ist wahrscheinlich. Ob ihm aber die Vorstellung an sich fern gelegen hatte, ist fraglich. Erasmus Darwin hat nämlich in seiner naturphilosophischen Dichtung "The Temple of Nature" mehrere "Additional Notes" wissenschaftlicher Art beigefügt, von denen eine betitelt ist: "Melody of Colours" ([London 1803] p. 87 ff.). ... In jener Note heißt es:

Sir Isaac Newton has observed, that the breadths of the seven primary colours in the sun's image refracted by a prism, are proportioned to the seven musical notes of the Gamut, or to the intervals of the eight sounds contained in an octave.

From this curious coincidence, it has been proposed to produce a luminous music, consisting of successions or combinations of colours, analogous to a tune in respect to the proportions above mentioned ... As there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may so be called, the same laws must probably govern the sensations of both. In this circumstance therefore consists the sisterhood of Music and Painting; And hence they claim a right to borrow metaphors from each other. Musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

Byron ist jedenfalls nicht in erster Linie durch Mad. de Staël, oder wen man sonst noch anführen will, zu seiner Synästhesie angeregt worden, sondern wie dies deutlich aus seinem gestrichenen Zusatz hervorgeht, durch den Ausspruch *Architecture is frozen music*, der sich nicht bei Mad. de Staël findet. Byron sucht vergeblich den Entdecker dieses Gedankens, wie eine Tagebuchstelle Nov. 17th 1813 beweist, auf die auch Eimer hinweist:

Last night, at Lord H's ... — I was trying to recollect a quotation (as I think) of Staëls, from some Teutonic sophist about architecture. "Architecture", says this Macoronico Tedescho, "reminds me of frozen 'music'". It is somewhere — but where? — the demon of perplexity must know and wan't tell. I asked M., and he said it was not in her; but Puységur said, it must be *hers*, it was so *like*.

(Journ. II p. 325—326.)

Gleich wie von Byron ist dies berühmte Paradoxon der Romantik lange vergeblich gesucht worden. Es hatte für die deutsche Literatur darum besonderes Interesse, weil Goethe es verschiedentlich zitierte:

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben

diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.

(Vgl. Mackall, Goethes »Edler Philosoph«, Euphorion XI, 1904, S. 103.)

Es gibt mehrere Lesarten dieses Spruches bei Goethe:

Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne.

(Eckermann, Gespräche mit Goethe, 23. März 1829.)

Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.

(Gespräche v. Goethe, hrsg. von Biedermann [Leipzig 1910], IV. Band, S. 79, kommentiert: Goethe zit. Schelling.)

Schopenhauer nennt:

Gothik ... die Molltonart der Architektur.

(Glöckner p. 7.)

Auch Boerne spielt auf den Ausdruck an, wenn er erklärt:

... daß wir Deutsche auf unsere gefrorene Musik gar nicht stolz zu sein brauchen. (Vgl. Zeitschr. f. österr. Gymn. 1896, S. 585.)

Es würde zu weit führen, alle den Mutmaßungen über den vermeintlichen Erfinder dieses Gedankens nachzugehen. Friedrich Schlegel (wie Löper und Vischer) und Görres (wie Franz Schultz [Euph. VIII S. 335 ff.] vermuten) sowie A. W. Schlegel (wie Joël [Nietzsche und die deutsche Romantik, Jena und Leipzig 1905] aus nicht ersichtlichem Grund angibt) kommen dafür wohl jetzt nicht mehr in Betracht. Nach neuester Ansicht wird der Gedanke Schelling zugeschrieben, wie Mackall (Euph. XI, 1904, S. 103 ff.) wohl überzeugend bewiesen hat. In seiner *Vorlesung über Philosophie der Kunst,* die er in Jena, W.S. 1802/03, hielt und in Würzburg, W.S. 1804/05, wiederholte, hatte er, wie aus dem Druck derselben von 1859 hervorgeht, diesen seltsamen Gedanken zweimal erwähnt.

Die Architektur ... da sie aber die Musik im Raume gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse (nach der sie bildet) zugleich geometrische Verhältnisse ...

Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist, ein Gedanke, der selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war.

Wie ist nun dieser Gedanke, der erst 1859 durch den Druck fixiert wurde, so früh nach England gekommen, daß er

1813 schon Byron bekannt war? Henry Crabb Robinson, jener Kenner Deutschlands und der deutschen Literatur, dessen Briefe leider zum größten Teil noch unveröffentlicht in Dr. Williams' Library, Gordon Square, London, liegen, hörte das Schellingsche Kolleg in Jena 1802/03 und vermittelte Madame de Staël die Kenntnis davon (vgl. Mackall). Es ist interessant, zu erkennen, was Crabb Robinson dazu in seinem Tagebuch Chapt. VIII, 1804 (vol. I p. 179) schreibt:

> My irregular recollection takes me back to the day when the Duke (of Weimar) joined our party. She (Mad. de Staël) was very eloquent in her declamation, and chose on her topic an image which she afterwards in her book quoted with applause but which, when I first mentioned it to her, she could not apprehend. Schelling in his *Methodology* calls Architecture *frozen music*. This she vehemently abused as absurd, and challenged me to deny that she was right ... There has appeared since in English a treatise on Greek architecture bearing the significant title *The Music of the Eye*.

Crabb Robinsons Aussage erhält noch mehr Beweiskraft für die Autorschaft von Schelling durch einen erst jetzt veröffentlichten Brief von ihm, aus Deutschland an seinen Bruder gerichtet Ende Januar 1804, den ich in der Revue d'Histoire Littér. de la France XIX 1912 fand in einem Artikel von Jean Marie Carré *Madame de Staël et Henry Crabb Robinson d'après des Documents inédits* (p. 542). Crabb Robinson schreibt da:

> "Mais, Mr. Robinson, dites-moi, said she," (Madame de Staël) "what does Schelling mean when he says, that architecture is frozen music?"; and then not waiting for an answer, but declaiming on the frivolity of false wit of the parallel, she at least appealed to me if she was not right. "Sans doute, Madame," said I, "vous nous avez démontré que votre esprit du moins n'est pas gelé."

Madame de Staël beweist bald darauf, daß sie den Gedanken nicht nur verstanden, sondern auch geschätzt und dementsprechend verwertet hat; in *Corinne* lesen wir (vgl. Mackall S. 106):

> Saint Pierre est un Temple posé sur une église ... La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée, qui vous attend pour vous faire du bien, quand vous vous en approchez.

Bezieht sich Byron nun auch auf diese Stelle Madame de Staëls? — Es ist nicht anzunehmen. Doch ist er jedenfalls durch Madame de Staël auf den Gedanken der *gefrorenen Musik* und seinen Ursprung hingewiesen worden. Seltsam, wie

jenes Synästhesiemotiv von Deutschland über Frankreich nach England wanderte! Mit wievielen Synästhesien, die ja ursprünglich in Deutschland zuerst auftraten, mag es ähnlich gegangen sein! Wir sehen aber an diesem einen Beispiel, wie schwer es ist, ihren Wegen nachzuforschen. Möge es einer späteren Untersuchung vorbehalten sein, auch im Gebiet der Synästhesien die Wahrheit der Taineschen Behauptung nachzuweisen: »De 1780 à 1830, l'Allemagne a produit toutes les idées de notre âge historique.«[1])

2. Ihr Fortleben.

Jene Synästhesie Byrons ist in der englischen Literatur nun produktiv geworden. Freilich ist die Musikanschauung von der Skulptur mehr in den Menschen hineinverlegt worden. Ich finde vor 1892 keine Musik bei Architektur bezeugt. Symonds sagt dann, wohl mit bewußter Anlehnung an den Begriff der gefrorenen Musik für Architektur, im Michelangelo II 5:

> No edifice ... is ... more musical in linear proportion than the church of St. Andrea at Mantua.

Wir sehen diese Musik im Menschen angedeutet bei Shelley, dann klar erkennbar bei Poe, Mrs. Browning, Rossetti, James Thomson und Francis Thompson.

So geläufig wird der Gedanke der Musikverkörperung im Menschen, daß Swinburne, der in seiner eigenen Dichtung schreibt *face, tuned evenwise with colours musical* (The Two Dreams, vol. I p. 254) und sich damit wohl den Höhegrad des Abstrusen leistet, in *the Heptalogia* in einem Spottgedicht auf Owen Merediths Dichtung[2]) diesen Musikbegriff parodiert:

> ... A face where the music of every mood
> Was touched by the tremulous fingers of passionate feeling, and made
> Strange melodies ... (Last Words of a Seventh-Rate Poet, vol. V p. 415.)

Wir sind so vertraut mit dieser Musikanschauung, daß dies Zitat, aus dem Zusammenhang gerissen, uns gar nicht als Persiflage anmutet. Wir sind Seltsameres in den Synästhesien gewöhnt!

Byron selbst hat sich verliebt in diesen Musikgedanken im Menschen. Noch 1821 findet sich in seinem Tagebuch folgende Notiz:

---

[1]) Hist. de la Littérat. angl. IV (Paris 1864), p. 277.

[2]) Vgl. E. Gosse, The Life of A. Ch. Swinburne (London 1917), p. 252.

... the same evening — I heard one of Lord Grey's daughters ... play on the harp, so modestly and ingeniously, that she looked music.
(Journal, Jan. 15th 1821.)

b) Weitere Synästhesien.

Den Ton- oder mehr Lautcharakter einer Physiognomie deutet Byron auch im *Don Juan* an.

Some women use their tongues — she *looked* a lecture,
Each eye a sermon, and her brow a homily.
(Don Juan I 15.)

Deutlich wird gerade der Ausdruck von Musik in Gesichtszügen noch in einer anderen Stelle erwähnt:

But Juan ...
... had
An air as sentimental as Mozart's
Softest of melodies.
(Don Juan XI 47.)

Musical in soul, wie Byron sich in einem Brief an Thomas Moore, July 25th 1813, ausdrückt, das ist es letzten Endes, was Byron mit diesen Synästhesien sagen will, das ist es, was er im Menschen liebt.

II. Musik in der Natur.

Musik sieht Byron gleichfalls noch in der Natur, sieht er im Leben.

There's Music in all things, if men had ears:
Their Earth is but an echo of the Spheres.
(Don Juan XV 5.)

Die unermeßliche Weite in der Natur wird Byron zu Musik.

Thou movest — but increasing with the advance,
Like climbing some great Alp, which still doth rise,
Deceived by its gigantic elegance —
Vastness which grows, but grows to harmonize —
All musical in its immensities;
(Childe Harold's Pilgrimage IV 156.)

Die Stille der Einsamkeit ist ihm Musik:

Then stirs the feeling infinite, so felt
In solitude, where we are least alone;
A truth, which through our being than doth melt,
And purifies from self: it is a tone,
The soul and source of Music, which makes known
Eternal harmony, and sheds a charm

Like to the fabled Cytherea's zone,
Binding all things with beauty;
(Childe Harold's Pilgrimage III 90.)

Mit diesen musikalischen Synästhesien ist Byrons Handhabung des neuen Stilmittels eigentlich schon erschöpft.

C. Eine Synästhesie aus dem optisch-sensorischen Bereich.

Zu den Synästhesien darf vielleicht noch jene sensorische Umwertung optischer Naturmomente gerechnet werden, die von Wordsworth erdacht ist und bei Byron wiederkehrt.

To me high mountains are a feeling.
(Childe Harold III 723.)

VI. Kapitel.

Tennyson.

Einleitung: Seltenheit der Synästhesien bei Tennyson.

Auffallend wenig Synästhesien finden wir bei Tennyson. Bei den meisten Romantikern des 19. Jahrhunderts erklärt sich ein fast vollkommenes Fehlen der Synästhesien hauptsächlich aus der jeweiligen spezifischen Dichtungsart: Für die Liederdichtung Moores wären Synästhesien als Künstelei erschienen, für Scotts und den auch von Coleridge und Rossetti teilweise angestrebten Balladenstil wären Synästhesien zu farblos, zu modern; für Byrons und Southeys vorzugsweise epische Dichtungen hätte der gefühlsmäßige, komplizierte Charakter der Synästhesien ein Retardieren der Handlung bedeutet, in Brownings Buchdramen würden Gefühlsbetrachtungen einen abstrakten Charakter betont und das dramatische Leben, wie

er es suchte, erstickt haben. — Tennysons Dichtung ist aber zum größten Teil Lyrik, das Hauptgebiet für Synästhesien. Tennysons Lyrik ist auch so umfangreich und mannigfaltig, daß der Mangel an Synästhesien nicht bloßem Zufall zugeschrieben werden kann, noch weniger einer Unkenntnis dieses neuen Stilmittels. Wordsworth, Coleridge, Keats, besonders aber Shelley verwendeten ja die Synästhesien: so sehr waren die Synästhesien zum integrierenden Bestandteil der Lyrik geworden, daß zu Tennysons Zeit ihr Vermeiden nach einer Erklärung verlangt.

A. Gründe für das Fehlen der Synästhesien.

I. Tennysons Abneigung gegen Modemetapher.

Tennysons Sinnesleben muß der Begriff der Doppelempfindungen auch nicht ganz fern gelegen haben. Als er Haydns *Chaos* gehört hatte, resümierte er feinsinnig seinen Eindruck: *the violins spoke of light* (A Memoir by his Son I p. 77).

Dies deckt sich durchaus mit den Lichtwerten, die die Romantiker den Tönen andichteten. Wir finden aber weder diese Synästhesiebeobachtung, noch ähnliche, wirklich charakteristische in Tennysons Dichtung. Ein Ausspruch Tennysons wirft hierauf vielleicht Licht. Tennyson erläutert seinen Gebrauch der Metaphern:

> I generally take my nature-similes direct from my own observation of nature and sometimes jot them down, and if by chance I find that one of my similes is like that in any author, my impulse is not to use that simile.
> (Memoir by his Son I p. 465 Anm.)

Es ist also sehr gut möglich, daß Tennyson die immerhin auffallenden Synästhesien bewußt vermied, weil sie damals Mode waren; tiefer scheint mir aber ihr Fehlen in der ganzen formalen Technik seiner Dichtung begründet zu sein.

II. Tennysons Stiltechnik.

Das Hauptgebiet von Tennysons Dichtungen gehört seinen Genrebildern, seinen Idyllen: Die klaren, feinstilisierten Momentbilder fixieren die Gestalten in ihrem jeweiligen persönlichen Reiz, ihrer dramatischen Geste und charakteristischen Stimmung (ein Musterbeispiel dafür gibt *Day-Dream*). Der landschaftliche Hintergrund sorgfältig als Staffage angepaßt

und liebevoll ausgeführt, steht stets in engster Beziehung zu den Menschen (vgl. die düstere Natur in *Mariana of the Moated Grange* im Gegensatz zu der lachenden Blütenpracht in *The Gardener's Daughter*, oder beachten wir die fast konventionelle Monotonie von *Aylmer's Field:*

> A sleepy land, where under the same wheel
> The same old rut would deepen year by year;
> (Poems II p. 151),

in die man einen frischen Luftzug wünschte oder die stets mitsympathisierende Natur beim Abschied von Liebenden).

a) Ihre Fehler.

1. Das Überidealisieren von Natur und Menschen.

Tennyson neigt gleich Keats zu einem Überidealisieren von Natur und Menschen:

> To overcrowd his compositions with imagery ... to which may be added an over-indulgence in the luxuries of the senses, a profusion of splendours, harmonies, perfumes, gorgeous apparel, luscious meats and drinks, and "creature comforts" which rather pall upon the sense, and make the glories of the outward world a little to obscure and overshadow the world within. (Spedding's Reviews and Discussions, zit. nach A Memoir I p. 97.)

Aber Tennyson erkannte seinen Hauptfehler, den er freilich nie ganz zu vermeiden lernte (vgl. besonders *The Princess*), und sein Wahlspruch wurde: *The artist is known by his self limitation.* (Memoir I p. 118.) Seine Korrekturen zielen deshalb hauptsächlich darauf hin, dieses Übermaß von Detail zu vermindern, den blendenden Glanz zu mildern, das Phantastische realer zu gestalten, im Auskosten von Sinnesempfindungen nicht aufzugehen. In *Palace of Art* strich er mehrere Stanzen, *because he thought that the poem was too full.* (Memoir I p. 118.)

> The poems originally published in 1832 are many of them largely altered; generally with great judgment, and always with a view to strip off redundancies, to make the expression simpler and clearer, to substitute thought for imagery and substance for shadow.
> (Spedding's Reviews and Discussions, zit. nach A Memoir I p. 191.)

2. Einförmigkeit der Natur und das typenhaft Passive seiner Menschen.

Eine gewisse Einförmigkeit in Tennysons spezifisch englischer Landschaft soll nie den anschaulichen Wirklichkeitswert

seiner Natur beeinträchtigen, das zu starke Betonen des rein passiv Gefühlsmäßigen bei seinen Personen nie dem lebendigen Charakter entgegenwirken.

b) Erstrebte Gegenwirkung.

1. Lebendige charakteristische Anschaulichkeit seiner Natur.

Tennysons Auge war stets auf das charakteristische Detail in der Landschaft gerichtet, er war stets auf der Suche nach individuellen Naturerlebnissen und war in seiner Vielseitigkeit des Naturverstehens und Studierens ein Naturforscher im kleinen:

> However absorbed Tennyson might be in earnest talk, his eye and ear were always alive to the natural objects around him. I have often known him stop short in a sentence to listen to a blackbird's song, to watch the sunlight glint on a butterfly's wing, or to examine a field flower at his feet.
> (Mrs. Ward's Aussage, zit. nach A Memoir II p. 11.)

Tennyson pflegte seine Beobachtung zu notieren, wobei sie schon oft beim flüchtigen Hinwerfen die Form von metrischer Prosa oder Versen annahm, wie die Beispiele, die Hallam gibt, zeigen (Memoir I p. 257):

> There was a period in my life when, as an artist, Turner f. inst., takes rough sketches of landscape etc. in order to work them eventually into some great picture, so I was in the habit of chronicling, in four of five words or more, whatever might strike me as picturesque in nature.

Solche selbstentdeckte, fein beobachtete Einzelzüge suggerieren sehr schnell vermöge ihrer wahren Anschaulichkeit das Naturbild, wie Tennyson es selbst in seiner Phantasie sah:

> I can see every scene in my poems in the mind's eye: had I been trained to draw, I could set them all down according to my own idea of each. (Memoir II p. 497.)

2. Dramatische und realistische Anschaulichkeit seiner Menschen.

Auch seine Menschen, die stets den Mittelpunkt seiner Dichtungen bilden, will Tennyson nicht durch allgemeine abstrakte Betrachtungen schildern, sondern durch markierte Handlungen, ausdrucksvolle Gebärden sinnfällig gestalten. Auch hier besaß Tennyson ein besonderes Auge für die jeweilige Gestensprache und das eigenartige Mienenspiel der Menschen. In seiner Jugend hatte er sich eifrig an dramatischen Aufführungen beteiligt. Und auch später erzählt uns Hallam

von Tennysons Nachahmungstalent (Memoir I p. 184), mit dem er seinen Freunden manche frohe Stunde bereitete.

Es ist typisch für Tennyson, wie er alle eindrucksvollen Situationen in seiner Dichtung mit angepaßter Gebärdensprache begleiten, ja geradezu illustrieren und suggerieren läßt, wie er Worte, selbst Gedanken in dramatische Bewegung umzusetzen versteht, wie er überhaupt eine gewisse realistische Drastik in der Stellung seiner Figuren liebt und die Gebärdensprache fast übersteigert, was oft seltsam genug gegen den allgemeinen Idealcharakter und die plastische Ruhe seiner Welt absticht. Indem uns Tennyson einweiht in das unbewußte Mienenspiel und die Reflexbewegungen, durch die seine Menschen, aller Selbstbeherrschung ungeachtet, dem feinen Beobachter ihren Seelenzustand verraten (vgl. besonders die verborgenen Leidenschaftsäußerungen von Guinevere in *Idylls of the King*), macht er uns mit diesen kleinen, oft pathetischen Zügen seine Menschen lieb und vertraut; durch seine scharfen Situationszeichnungen, die sich oft der Karikatur nähern, gibt er seiner Dichtung die dramatische Lebendigkeit, die so besonders an ihm gerühmt wird. (Memoir II p. 128.)

Diese Betrachtungen haben uns weit von dem Ziel unserer Untersuchung, den Synästhesien Tennysons, weggeführt. Doch haben sie uns gelehrt, warum im allgemeinen die Synästhesien nicht für Tennysons Stil passen und werden uns nun auch zum Verständnis der wenigen Tennyson eigenen Synästhesien verhelfen.

Wirkliche Synästhesien konnten nicht zum charakteristischen Detail in der Natur beitragen, wie es Tennyson suchte. Sie waren auch nicht der Ausdruck für dezidierte Lebensbewegungen seiner Menschen, wie sie Tennyson sah. Jene Stimmungshypnose aber, die Hauptwirkungskraft der Synästhesien, wurde in unvergleichlicher Kunst schon durch die Musik seiner Verse erreicht. Eine Steigerung der Sinnesempfindungen zur Stimmungsverdichtung, wie sie die Synästhesien ergeben, mußte Tennyson vermeiden, weil er den abstrakten Gefühlscharakter seiner Dichtung nicht noch mehr akzentuieren wollte.

Bei Tennyson werden also die Synästhesien aus einem ähnlichen Prinzip wie bei Keats vermieden: aus dem Prinzip der Anschaulichkeit.

B. Tennysons wenige ihm besonders eigene Synästhesien.

I. Alltägliche Synästhesien.

Bei Tennyson wie bei Keats finden die Synästhesien sich deshalb nur selten, und dann kaum als Synästhesien erkennbar, im ausgeführten Vergleich, sondern ihre ihnen spezifisch eigenen Synästhesien bestehen in einzelnen Ausdrücken. Bei Keats war das statische Adjektiv Träger der Synästhesien. Bei Tennyson stellen die Synästhesien Tätigkeitsvergleiche, verbale Begriffe dar: die scheinbare Verwechslung von Sinnesagentien, Sinnesaktionen bezweckt, zwei Handlungen in einem Ausdruck zu umfassen. Das bewußte Austauschen soll zu einer anschaulicheren Vorstellung verhelfen. Das Nacheinander von Lebensregungen wird durch ein Nebeneinander ersetzt. Die Gleichzeitigkeit, die Gegenständlichkeit eines bildlichen Sehens wird angestrebt. Dieser Art der Synästhesien begegnen wir sowohl in seinen Naturbildern als auch in seinen Figurenzeichnungen. Aber auch sie sind nur gering an Zahl. Sie sind auch so unoriginell, so der Alltagssprache angepaßt, daß sie beim flüchtigen Lesen überhaupt nicht auffallen. Sie entsprechen ja einem täglich von uns angewandten sprachlichen Hilfsmittel. Tennyson sah sicher in ihnen keine Metaphern, noch weniger Synästhesien.

And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless sound.
(In Memoriam p. 162.)

A sudden nightingale
Saw thee and flash'd into a frolic of song.
(Demeter a. oth. Poems, Persephone p. 12.)

Love took up the harp of Life, and smote on all the cords with might;
Smote the chord of Self, that trembling, pass'd in music out of sight.
(Locksley Hall, Poems II p. 37.)

... the listening eyes
Of those tall knights.
(Gareth and Lynette p. 38.)

II. Originelle Synästhesie aus der ästhetisch unangenehmen Gefühlssphäre.

Tennyson geht so weit in seinem Bestreben, die Synästhesien seiner Tendenz der Anschaulichkeit dienstbar zu machen, daß er einen Synästhesievergleich selbst aus der

ästhetisch unangenehmen Gefühlssphäre entlehnt. Hierbei ist er nun wirklich originell, denn die meisten Dichter bezweckten, eine poetische Märchenstimmung mit den Synästhesien zu erzielen.

> ... his voice
> Shaking a little like a drunkard's hand.
> (Enoch Arden p. 19.)

Die Hand ist das Charakteristische für jede Gebärdensprache, und darum lag Tennyson solch ein Vergleich wohl nahe. Diese Synästhesie wird etwas modifiziert und motiviert in ihrem krassen Realismus durch die einleitenden Zeilen:

> Then Philip with his eyes
> Full of that lifelong hunger, and his voice
> Shaking a little like a drunkard's hand ...

Auch *eyes full of that lifelong hunger* stellt eigentlich schon eine Synästhesieübertragung dar, wie vorher *listening eyes*. Dasselbe Bild findet sich in *The Princess*: *mother's hunger in her eye* (p. 130).

C. Die übrigen Synästhesien.

I. Farbensynästhesien.

Aus Tennysons ausgeprägtem Anschauungssinn und großer Farbenliebe (vgl. *Arabian Nights, Lotos-Eaters, The Gardener's Daughter*) erklärt sich auch das merkwürdige Farbenbeilegen, das er für Worte und Musik kennt, und das ihm solche Wirklichkeit ist, daß er reale Farben mit jenen abstrakten vergleicht.

> Her cheek did catch the colour of her words.
> (The Lover's Tale, Ballads a Poems p. 25.)

> ... harlots paint their talk as well as face
> With colours of the heart that are not theirs
> (Merlin and Vivien p. 214.)

Nicht ganz so präzisiert ist die Farbenwirkung im folgenden:

> And in the compass of three little words,
> More musical than ever came in one,
> The silver fragments of a broken voice,
> Made me most happy ...
> (The Gardener's Daughter, Poems I p. 278.)

Für das Farbenfunkeln des Wortspiels verwendet Tennyson sehr glücklich eine Art Synästhesie:

. . . Earl Limours
Drank till he jested with all ease, and told
Free tales, and took the word and played upon it,
And made it of two colours; for his talk,
When wine and free companions kindled him,
Was wont to glance and sparkle like a gem
Of fifty facets. (Geraint and Enid p. 131.)

Für Musik gibt Tennyson ein solch farbenstrahlendes, buntes Bild, wie ich es nicht wieder in der englischen Literatur angetroffen habe.

Then the music touch'd the gates and died;
Rose again from where it seem'd to fail,
Storm'd in orbs of song, a growing gale;
Till thronging in and in, to where they waited,
As 't were a hundred-throated nightingale,
The strong tempestuous treble throbb'd and palpitated;
Ran into its giddiest whirl of sound,
Caught the sparkles, and in circles,
Purple gauzes, golden hazes, liquid mazes,
Flung the torrent rain-bow round.
(Vision of Sin, Poems II p. 125.)

II. Synästhesien für Musik.

Seine längeren Synästhesievergleiche, freilich auch nur gering an Zahl, verwendet Tennyson alle für die Stimmungswerte der Musik. Obwohl Tennyson nicht eigentlich musikalisch war, liebte er Musik unendlich:

I can feel the glory though I cannot follow the music. I know that I miss a great deal by not understanding it. It often seems to me that music must take up expression at the point where poetry leaves off, and expresses what cannot be expressed in words.
(Memoir II p. 394.)

a) Optisches Sinnesbereich.

Tennyson entnimmt seine Musikbilder der optischen Gefühlssphäre:

I was all unwise,
To shape the song for your delight
Like long-trail'd birds of Paradise
That float thro' Heaven, and cannot light
Or old-world trains upheld at court
By Cupid-boys of blooming hue —
(Epilogue to the Day-dream, Poems II p. 71.)

Eine seltsame Anschauung für Musik: zwei Miniaturbilder, die das Schwere, Schleppende der Melodie darstellen sollen.

Auch für Elegien als musikalische Werte gedacht gibt Tennyson eine Synästhesie:

> Short swallow-flights of song, that dip
> Their wings in tears, and skim away . . .
> (In Memoriam p. 86.)

Der Vergleich eines Liedes mit den einzelnen Perlen einer Halskette berücksichtigt wohl mehr die einzelnen Strophen als die Musikweisen, obwohl die Zeile *It lives dispersedly in many hands* für die Tonweise spricht, die sich in Lautenklänge umsetzt:

> . . . this rhyme
> Is like the fair pearl-necklace of the Queen,
> That burst in dancing, and the pearls were spilt;
> Some lost, some stolen, some as relics kept.
> But nevermore the same two sister pearls
> Ran down the silken thread to kiss each other
> On her white neck — so is it with this rhyme:
> It lives dispersedly in many hands,
> And every minstrel sings it differently.
> (Merlin and Vivien p. 200.)

b) Sensorisches Sinnesbereich.

Mit besonderer Kunst entlehnt Tennyson seine Bilder für Musik dem sensorischen Sinnesbereich:

> Like soften'd airs that blowing steal,
> When meres begin to uncongeal,
> The sweet church bells began to peal.
> (The Two Voices, Poems I p. 141.)

> There is sweet music here that softer falls
> Than petals from blown roses on the grass,
> Or night-dews on still waters between walls
> Of shadowy granite, in a gleaming pass;
> Music that gentlier on the spirit lies,
> Than tir'd eyelids upon tir'd eyes;
> (Lotos-Eaters, Choric Song, Poems I p. 206.)

c) Musik der Natur.

Für Tennyson ist die Ausdrucksgebung der Pflanzenwelt auch Musik. Am deutlichsten wird *nature's music* in folgender Stelle im Blühen und Aufsprießen empfunden:

> All neglected places of the field Broke into nature's music when they saw her. (Aylmer's Field, Poems II p. 177.)

Dann aber auch indirekt in:

> ... the porch that sang all round with laurel
> (Princess p. 23.)

und

> O slender lily waving there,
> And laughing back the light,
> (Ancient Sage, Ballads p. 244.)

Der Ausdruck: *the music of the moon sleeps in the plain eggs of the nightingale*, formell eine Synästhesie, soll gedanklich wohl kaum eine solche darstellen, sondern *the music of the moon* steht für das Lied der Nachtigall bei Mondschein [1]).

d) Musikbauen.

Das Musikbauen wurde schon bei Wordsworth betrachtet, es ist eine bevorzugte Anschauung bei Tennyson und wird durch die Amphion-Legende, die er selbst ausführt, angeregt.

> 'Tis said he had a tuneful tongue,
> Such happy intonation,
> Wherever he sat down and sung
> He left a small plantation.
> (Amphion, Poems II p. 73.)

Weitere Beispiele sind:

> ... yonder walls
> Rose slowly to a Music slowly breathed, ...
> (Oenone, Poems, vol. I p. 159.)

> ... that strange song I heard Apollo sing,
> ... while Ilion like a mist rose into towers.
> (Tithonus, Poems, vol. II p. 32.)

> A Fairy King
> And Fairy Queens have built the city, son:
> They ...
> ... each with harp in hand,
> ... built it to the music of their harps.
> ... the city is built
> To music. (Gareth and Lynette p. 35, 36.)

Noch bis zu Francis Thompson, der von *angelic singing-masons* (Carmen Genesis, vol. II p. 56) spricht, findet sich ein Hinweis auf dies Bauen mit Musik.

---

[1]) Vgl. R. Dyboski, Tennysons Sprache und Stil (Wien. Beitr. z. engl. Phil. Bd. 25 [1907], S. 29).

e) Musik im Menschen.

Tennyson wäre kein Romantiker, wenn er die Musikverkörperung im Menschen nicht ahnte; nur wird bei ihm sehr charakteristischerweise nicht der Ausdruck, sondern die Bewegung als Musik beschrieben.

Did never creature pass
So slightly, musically made,
So light upon the grass.
(The Falking Oak, Poems II p. 5.)

Motions flow
To one another, even as tho'
They were modulated so
To an unheard melody,
Which lives about thee.
(Eleänore, Poems I p. 96—97.)

Vergleiche hierzu auch ein Sonett vom Jahre 1832, das nicht in Tennysons Werke aufgenommen wurde:

Fair maiden-forms moving like Melodies.
(There are three things 3.)

Eine Synästhesie — die Musiksuggestion durch ein Madonnenbild — weist wohl nicht, wie man annehmen könnte, auf deutsches Vorbild, — denn in Deutschland ist gerade dieser Gedanke einer Musikempfindung bei Gemälden, besonders Madonnenbildern, beliebt gewesen —, sondern läßt sich nur aus dem Gedichtszusammenhang erklären.

... a song
Which often echo'd in me, while I stood
Before the great Madonna-master pieces
Of ancient Art in Paris, or in Rome.
(Romney's Remorse, Demeter and other Poems p. 102.)

Das Madonnenbild erinnert Romney an Frau und Kind, und mit dieser Erinnerung erwacht ein Lied, das er einst von ihr gehört, wieder in ihm.

VII. Kapitel.

Poe.

Einleitung: Neuer Gefühlswert der Synästhesien bei Poe.

Ich habe es mir nicht versagen können, Poe in den Bereich dieser Arbeit zu ziehen, obwohl weder die amerikanischen Dichter, noch überhaupt die Prosa als solche eigentlich zu meinem Thema gehören. Aber Poe illustriert einen so ganz neuartigen Gebrauch der Synästhesien, daß zu einer erstrebten Vielseitigkeit der ästhetischen Würdigung die Synästhesien von Poe keineswegs übersehen werden dürfen.

L. Menz gibt uns in ihrer Dissertation[1]) eine genaue Schilderung von Poes Charakter unter besonderer Betonung seines krankhaft überreizten Sinneslebens.

A. Pathologische Wirkung von Sinneseindrücken.

I. Sinnesreize hauptsächlich gebraucht als Medium des Schreckens.

Poe hat die pathologische Wirkung von Sinnesreizen von sich auf andere verallgemeinern wollen und sie aus diesem Motiv massenhaft in seine Dichtung eingeführt. Der morbide Schreckenston, sowie ein gelegentliches überspanntes rätselhaftes Glücksgefühl in ihr beruht größtenteils auf den meisterhaft verwendeten Sinneswirkungen.

a) Akustische Wahrnehmungen.

Ich kann hier auf die einzelnen Kunstmittel, wie Poe die Sinnesreize seiner Tendenz dienstbar macht, nicht weiter eineingehen — sie werden mit großer Feinheit und Ausführlichkeit von L. Menz behandelt, so daß für mich nur ein kurzes Resümieren bleibt. L. Menz hat für Poe die Priorität der akustischen Reize nachgewiesen. Poe verwendet besonders eindrucksvoll das Diminuendo und Crescendo der Tonwerte:

[1]) Die sinnlichen Elemente bei Edgar Allan Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters (Diss. Marburg 1915).

Nach selten gebrauchten und deshalb stets besonders wirkungsvollen Fortissimotönen, die das Gigantisch-Schreckenhafte bezeugen, führt uns Poe an unheimlich gedämpften, unlokalisierbaren Gespenstergeräuschen vorbei, nervenpeinigend in ihrer Permanenz und Fremdheit, bis in das Grausen einer Totenstille, die, wie jede höchste Potenz des Negativen — absolutes Vakuum, absolutes Dunkel und absolute Stille —, für den Menschen furchtbar, ja unerträglich wird und in das Gegenteil geradezu umschlägt. Die Stille wirkt so intensiv, sie wird zum Ton, *a sound of silence on the . . . ear* (Al Araaf, vol. VII p. 28), und wir können nun die Poesche Gefühlsstufenleiter des Schreckens wieder heraufsteigen — herab — in ständigem Wechsel.. Selten werden diese Tonsteigerungsgrade bei Poe in einen einzigen Passus verdichtet[1]), meist werden sie auf ganze Abschnitte, ja ganze Dichtungsgattungen, verteilt. Daß bei Tonstärke auch Tonhöhe mitwirkt, beweist L. Menz. Auch hier werden die hohen schrillen Töne für ganz besondere Effekte gespart, Poe arbeitet vorwiegend mit den dunklen Farbenregistern.

b) Optische Wahrnehmungen.

1. Lichtreize.

Ganz ähnliche Steigerungsgrade wie in der Akustik lassen sich auch für Poes optisches Empfinden nachweisen. Die beiden Endpunkte der Licht- und Farbenskala bei Poe bilden absolutes Dunkel und bengalisch-magische Beleuchtung — ein Schritt weiter, und wir kommen zu jenem fast absolut Negativen alles Lichten und Bunten: dem gespenstig Farblosen. Dunkelheit: Ausdruck apathischen Trauerns, lähmender Furcht, zugleich ein Deckmantel für alle schaurigen, gespensterhaften Geschehnisse, künstlich gedämpftes Licht, oft durch bunte Scheiben scheinend, Malerfarbentöne *violet, emerald, crimson,* selten frische Naturfarben mit lebendig geschauten Farbennuancen — dieses sind die Grundelemente von Poes Farbensinn. Poe liebt vor allem die dunklen Tinten und das Farblose. Opiumrausch hat ihm aber gelegentlich Lichtorgien vorgezaubert.

---

[1]) Vgl. Menz a. a. O. S. 27, 28.

2. Formensinn.

Das eigenartig Kinästhetische in Poes Formensinn heben L. Menz (S. 68 ff.) und Downey[1]) gebührend hervor. Es überwiegen die übergroßen Maßstäbe bei Poe, doch verwischt seine kinästhetische Veranlagung jedes gegenständlich Wirkliche und löst alles auf in das geisterhaft Unbeständige.

c) Osmatische Reize.

Auf Poes überkultivierten, fast krankhaft erweiterten osmatischen Sinn, auch als Assoziationsmedium, habe ich schon früher hinweisen können. Es scheint die Feinheit des osmatischen Organs immer eine gewisse Hypersensibilität vorauszusetzen, so wie wir ihr hauptsächlich bei Shelley und auch bei Keats begegneten, wo der osmatische Sinn selbst in den Synästhesien mitsprach, während er selten und niemals ursprünglich sich in den Synästhesien bei Wordsworth und Tennyson zeigte. Das beste Beispiel für die fast dekadente Überspannung des osmatischen Nervs gibt dann Baudelaire. Poe verwendet den osmatischen Sinn oft in seiner Dichtung auch in einer Synästhesie:

> Fair flowers, . . . to whose care is given
> To bear the Goddess' song, in odors, up to Heaven.
> (Al Araaf, vol. VII p. 26.)

Vorzugsweise, und sehr charakteristisch für ihn, gebraucht Poe aber unangenehme Gerüche und erzielt damit eine unübertreffbare, abstoßende, grausige Gefühlsnote in seiner Dichtung.

d) Sensorische Reize.

Das sensorische Sinnesbereich ist sehr groß und mannigfaltig bei Poe. Hervorzuheben ist jenes übermenschliche Fühlen des schlechthin Unsichtbaren, das wir bei Wordsworth, Byron, besonders aber Shelley schon bemerkten, und das eigentlich Synästhesien darstellt. Ich komme später noch hierauf zurück.

e) Gustative Reize.

Beim gustativen Sinn fehlt jenes liebevolle Eingehen auf Geschmacksdifferenzen der Keatsschen Schule. Hunger- und Durstaffekte werden nicht auf höchstes seelisches Genießen

[1]) Literary Synesthesia a. a. O. p. 496.

übertragen, sondern meist als Ausdruck höchster Qual und tierischer Begierde gebraucht.

II. Kombinierte Sinnesreize als Medium einer übernatürlichen Glückshypnose.

Das künstliche Kombinieren von Sinnesreizen zu höchster Glücksintensität führt Poe gleichsam zu einem Vorgeschmack des Paradieses, verleiht aber seinen Landschaften einen artifiziellen, phantastischen Charakter. Vgl. *The Island of the Fay* (vol. IV p. 193 ff.), *Landor's Cottage* (vol. VI p. 255 ff.), besonders aber *The Domain of Arnheim* (vol. VI p. 196):

> There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odor; — there is a dream-like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees . . .

Arnheim erinnert an das Elysium, wie Shelley es sich erträumte, doch finden sich bei Poe hierin keine Synästhesien wie bei Shelley.

Zusammenfassend läßt sich von den Sinnesreizen in Poes Dichtung sagen: Fast alle Sinnesreize, gleichviel ob schön, ob unangenehm, sind anormal gesteigert, sie sind die Träger des mysteriös-spiritistischen Elements, das seine Dichtung durchzieht.

B. Spiritistisches Element der Sinneseindrücke, verkörpert in den Synästhesien.

Verstärkt wird dieser Spiritismus durch Poes Handhabe der Synästhesien. Wie Poe die einzelnen Sinneseindrücke, so hat er auch die Synästhesiekombinationen praktisch an sich erfahren. Dafür spricht seine interessante Farbensynästhesie in Marginalia, vol. XVI, p. 17, 18, auf die ich bei der Motivzusammenstellung in den Synästhesien früher schon hinwies, und seine Tonsynästhesie der Nacht, die ich noch betrachten werde.

I. Synästhesien für mystisch schöne Gefühlswerte.

a) Musikanschauung.

Ein Höchstgefühl von überirdischer Schönheit wird gern von Poe durch Musik zum Ausdruck gebracht. Die Musik ist dem übersensitiven, feinmusikalischen Poe ein mystischer Schönheitsbegriff, ein unanalysierbares Fluidum des Wohlgefühls:

The sentiments deducible from the conception of sweet sound simply are out of the reach of analysis . . . but one thing is certain — that the sentimental pleasure derivable from music, is nearly in the ratio of its indefinitiveness. Give to music any undue decision — imbue it with any very determinate tone — and you deprive it, at once, of its ethereal, its ideal, and, I sincerely believe, of its intrinsic and essential character. You dispel its dream-like luxury: — you dissolve the atmosphere of the mystic in which its whole nature is bound up: — you exhaust it of its breath of faëry. It then becomes a tangible and easily appreciable thing — a conception of the earth, earthy.

(L. Menz p. 38.)

1. Musik im Menschen.

Die Musik dient Poe zur Schilderung seiner Frauengestalten. Für Ligeia findet sich diese Musikphantasie zweimal ausgeführt, einmal sogar seltsam präzisiert:

Ligeia! Wherever
Thy image may be,
No magic shall sever
Thy music from thee.

(Al Aaraaf, vol. VII p. 34.)

Nachdem Poe vergeblich alle erdenkbaren Vergleiche erprobt hat, um dem rätselhaften Ausdruck von Ligeias Augen durch die Sprache gerecht zu werden, scheint er ihn endlich in dem Ton von Streichinstrumenten entdeckt zu haben:

I habe been filled with it by certain sounds from stringed instruments. (Ligeia, vol. II p. 252.)

Auch die Bewegungen seiner Frauen sind musikalisch — Poe denkt dabei wohl an das Schweben und Gleiten, wie es Geistergestalten eigen ist, die Poe ebenso wie Dunstbildungen (wohl in Schattenerscheinungen) als musikalisch bezeichnet.

... You alone ... passed in all directions musically about me.

(The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.)

... spirits moving musically.

(Haunted Palace, vol. VII p. 83.)

An opiate vapor, dewy, dim,
. . . .
Steals drowsily and musically
Into the universal valley.

(The Sleeper, vol. VII p. 51.)

2. Musik in der Natur.

Selbst die Natur: das rätselhafte Wachsen des Grases, der geheimnisvolle Schimmer des Mondes löst Tonwerte aus; ersteres wird durch eine alte Anschauung gestützt:

The murmur that springs
From the growing of grass
... the music of things —
(Al Aaraaf, vol. VII p. 34.)

I met with this idea in an old English tale, which I am now unable to obtain and quote from memory: — The verie essence and, as it were, springeheade and origine of all musiche is the verie pleasaunte sounde which the trees of the forest do make when they growe.

Yon Moon
Has sent a ray down with a tune.
(Fairy-Land, vol. VII p. 169/70, erste Faß.)

How phantastically it fell
With a spiral twist and a swell,
. . . .
With a tinkling like a bell!
(Fairy-Land, vol. VII p. 170.)

. . . .
So sings the soaring Moon.
(Irene, vol. VII p. 178.)

Thus hums the Moon within her ear.
(Irene, vol. VII p. 179.)

II. Charakteristische Synästhesien für unheimliche Gefühlswerte.

Charakteristischer und allgemein eindrucksvoller werden aber die Synästhesien nicht für das Schöne, sondern für das Grausige von Poe verwendet. Hier hat Poe einen äußerst bedeutsamen, ganz neuen Inhaltswert der Synästhesien erkannt. Der Begriff der Synästhesien, der den meisten Menschen fremd und daher unheimlich ist, muß ganz besonders geeignet sein, das Schreckhafte von Affekten zum Ausdruck zu bringen.

a) Synästhesien für das Dunkel.

1. Akustische Synästhesien.

So erwähnt Poe schon in der Jugendfassung von *Tamerlane*, 1827, einen Geisterton der dunklen Nacht und gewährleistet diese seltsame Synästhesie durch eigene Anschauung. Poe ist einer der wenigen Dichter, die eine Dichtungssynästhesie mit

eigenem Bekenntnis verbinden. Er ist sich der Seltsamkeit seiner Anschauung wohl bewußt und verteidigt sie mit einem Hinweis auf Byron:

> That soul will hate the ev'ning mist
> So often lovely, and will list
> To the sound of the coming darkness (known
> To those whose spirits harken).
> (Tamerlane, vol. VII p. 7.)

> I often fancied that I could distinctly hear the sound of the darkness, as it steals over the horizon — a foolish fancy, perhaps, but not more unintelligible than to see music — The mind, the music breathing from her face. (Vol. VII p. 142.)

So ist denn das deutsche *Witzwort*: »Architektur ist gefrorene Musik«, wie Schopenhauer es in seiner »Metaphysik der Musik« nannte[1]), durch das Medium Byrons auch nach Amerika gedrungen und hat wohl im wesentlichen auch die bereits erwähnte Musikanschauung im Menschen bei Poe gezeitigt.

Noch einmal deutlich wird der Toncharakter der Dunkelheit in *Al Aaraaf*, 1829, erwähnt:

> Sound loves to revel in a summer night:
> Witness the murmur of the grey twilight
> That stole upon the ear, in Eyraco,
> Of many a wild star-gazer long ago —
> That stealeth ever on the ear of him
> Who, musing, gazeth on the distance dim,
> And sees the darkness coming as a cloud —
> Is not its form — its voice — most palpable and loud?
> (Al Aaraaf, vol. VII p. 31.)

Auch die Novelle von *Monos and Una*, die gleichsam alle Synästhesien sammelt, gibt diesen Ton der Nacht.

2. Sensorische Synästhesien.

Auch als sensorischer Effekt wird das Dunkel empfunden:

> ... is not its form ... most palpable.
> (Al Aaraaf, vol. VII p. 31.)

> ... this darkness which is palpable, and oppresses with a sense of suffocation. (vol. II p. 361),

in einem gestrichenen Zusatz zu *Loss of Breath*.

---

[1]) Vgl. Rich. Albrecht, Rob. Brownings Verhältnis zu Deutschland (Diss. München 1912), S. 69.

> The darkness, however, was now total; and we could only feel that he was standing in our midst.
>
> (William Wilson, vol. III p. 319.)

Hier handelt es sich mehr um das Gefühl eines Schattens; vgl. für weitere Beispiele dieser optisch-sensorischen Übertragung L. Menz S. 90.

b) Synästhesien für den Tod.

Verstärkt bis zu einer Nonplusultra-Wirkung wird das Grausen eines langsamen Durchlebenlassens der einzelnen Phasen des Sterbens durch das Einführen der Synästhesien. Der Tod steht in fast allen Erzählungen Poes im Mittelpunkt des Interesses. Eigenes Vorgefühl hat hier wohl die Prämissen zu solcher genauen Kenntnis geschaffen.

Äußerst eindrucksvoll wird das allmähliche Absterben schon in dem gestrichenen Passus zu *Loss of Breath* (vol. II p. 357 ff.) geschildert. Und doch wird jene Schilderung an Schaurigkeit weit übertroffen von derjenigen in *Colloquy of Monos and Una* (vol. IV p. 206 ff.), wo dem Tode eine Auflösung der einzelnen Sinnesbereiche vorangeht:

> The senses ... assuming often each other's functions at random.

Zuerst verschmelzen Geschmacks- und Geruchssinn:

> The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense.
>
> (Colloquy p. 206.)

Der optische und akustische Nerv verbinden sich: hier geht Poe genau auf diese Verwandtschaftsbeziehungen ein und setzt Farbe und Kurve gleich Harmonie, Dunkelheit, das Eckige gleich Disharmonie.

> I appreciated it (the effect of the rays which fell upon the external retina) only as sound — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline. (p. 207.)

Optische und sensorische Wahrnehmungsinhalte verstricken sich. Der sensorische Sinn dominiert:

> Thus the pressure of your sweet fingers upon my eyelids, at first only recognised through vision, at length, long after their removal, filled my whole being with a sensual delight immeasurable.
>
> (p. 207.)

> ... as these (figures) crossed the direct line of my vision, they affected me as forms. (p. 208.)

Doch alle Sinne werden übertönt von dem akustischen Sinn:

> ... but upon passing to my side their images impressed me with the idea of shrieks, groans, and other dismal expressions of terror, of horror, or of woe. You alone, ... passed in all directions musically about me.
> (p. 208.)

Noch arbeitet der sensorische Sinn:

> Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppressions of some dull weight, and was palpable.
> (p. 208.)

Der sensorische Eindruck wird aber durch den akustischen paralysiert. Eine Tongebung geht von den Lichtnüancen aus.

> There was also also a moaning sound, not unlike the distant reverberation of surf, but more continuous, which, beginning with the first twilight, had grown in strength with the darkness. Suddenly lights were brought into the room, and this reverberation became forthwith interrupted into frequent unequal bursts of the same sound, but less dreary and less distinct. The ponderous oppression was in a great measure relieved; and, issuing from the flame of each lamp (for there were many), there flowed unbrokenly into my ears a strain of melodious monotone.
> (p. 208.)

Schließlich verwischen sich auch die letzten Sinne. Es entsteht ein ganz neuer, ein sechster Sinn, jenes spiritistische Hinauszwingen bis ins absolute Negative, was Poe bei allen Sinneseindrücken erstrebt: das Gefühl des Zeitlosen alles Seins. Noch fühlte ich die Lichtstrahlen als Töne, noch reagierten die Sinne alle, aber schwach:

> The lamps burned flickeringly; for this I knew by the tremoulousness of the monotonous strains. But, suddenly these strains diminished in distinctness and in volume. Finally they ceased. The perfume in my nostrils died away. Forms, affected my vision no longer. The opression of the Darkness uplifted itself from my bosom.
> (p. 210.)

Schließlich:

> All of what man has termed sense was merged in the sole consciousness of entity, and the one abiding sentiment of duration.
> (p. 210.)

Dieser sechste Sinn hat also alle anderen Sinne absorbiert:

> The mortal body had been at length stricken with the hand of deadly Decay. (p. 210.)

VIII. Kapitel.

Mrs. Browning.

I. Schwierigkeit der Beurteilung ihrer Synästhesien.

a) Mangel an Einheit in ihrer Dichtung.

Aus Mrs. Brownings Dichtung lassen sich keine Anhaltspunkte für ihre Stellungnahme zu den Synästhesien gewinnen. Ihre Dichtung ist überhaupt so wechselreich, daß sie nicht als Fortsetzung einer bestimmten literarischen Richtung oder Initiative einer neuen Dichtungsart angesehen werden kann. Der Mangel an Einheit laßt sie in ihrem Gesamtbild inhaltlich und formal schwer überblicken und einschätzen und verwehrt auch, in ihren stilistischen Einheiten betrachtet, selbst dem Literarhistoriker das unbewußte Herausfühlen des ihr typisch Eigenen, was seiner Akribie sonst so besonders leicht bei den großen Dichtern des 19. Jahrhunderts gelingt. — Mrs. Brownings Metaphern sind bald konventionell und gesucht, bald persönliche Inspiration, oft verstärken sie den Mangel an Konzentration und Klarheit in ihrer Dichtung, dann wieder sind sie von glücklichster Einfachheit. So ergeben sich denn nur negative oder höchst unsichere Wertfaktoren für die Beurteilung von Mrs. Brownings Synästhesien.

b) Seltenheit ihrer Synästhesien.

Dazu kommt, daß ihre Synästhesien äußerst selten sind und in dem großen Umfang ihrer Dichtung eigentlich untergehen. Die Beachtung von Sinneseindrücken steht eben weit hinter dem abstrakten Gehalt ihrer Dichtung zurück. Mrs. Browning führt ein reiches Gedankenleben, ihr sind durch ihre wissenschaftliche Bildung weite Welten aufgetan, in denen sich gewissermaßen alle äußeren Sinneseindrücke verlieren; ihr Leben, das größtenteils in tiefster Einsamkeit und Stille verläuft, zwingt sie zum Versenken in ein reiches Innenleben unter Verzicht auf jedes aktive Sein und Genießen. An Mrs. Brownings Syn-

ästhesien läßt sich nicht der Maßstab früherer Dichtungs-synästhesien anlegen. Doch ist auch für sie die Sinnessphäre, aus der sie entnommen werden, nicht uncharakteristisch.

II. Arten der Synästhesien.

a) Sensorische Synästhesien als persönliches Empfinden.

Das starke Vorwiegen des sensorischen Moments in ihren Synästhesien spricht mir doch auch für deren persönliches Durchleben. Mrs. Brownings Wesen hat etwas durchaus Mimosenhaftes. Ihr Sichabschließen-Müssen vor jedem rauhen Luftzug, ihr Sichabschließen-Wollen auch vor jedem rauhen Wort beweist eine abnorm sensitive Natur, an der ihr Lebensleiden die Schuld trägt. Es ist nicht erstaunlich, daß auch ihre Synästhesien diese Sensibilität, die ihr ganzes Leben beeinflußte, durchahnen lassen. Die einmal gewonnene sensorische Synästhesieverknüpfung wird gewöhnlich von Mrs. Browning gleich noch einmal verwendet in ihrer Dichtung und zeugt durch diese nicht oft bei ihr zu bemerkende Konsequenz für eine persönliche Note. Mrs. Browning gibt gern einem seltsamen Fühlen der Musik nach, das jedes Tonhören fast paralysiert und sich zu einem kalten Schauer auswachsen kann:

> On a sudden, through the glistening
> Leaves around, a little stirred,
> Came a sound, a sense of music
> which was rather felt than heard.
> The Lost Bower XXXV, vol. III p. 116.

> ... a weird music-sound
> Crept up, like a chill, up the aisles long and dim —
> (The Lay of the Brown Rosary XXVII, vol. II p. 79.)

Dies Fühlen, mehr als das Hören des Tongehalts hatte auch Shelley schon gekannt. Seltsam ist aber Mrs. Brownings Vergleich von Musik mit einem Kältegefühl! Doch hätte sie ihr nervöses Zurückschrecken vor Musik, das sie wahrheitsgetreu in ihren Briefen an Browning eingesteht, nicht besser andeuten können als durch jenes Gefühl der Kälte, vor der sie lebenslang in Furcht leben mußte. Ich zitiere hier nur die aufschlußreichste Briefstelle Mrs. Brownings über ihre Erregung bei Musik:

... I was so frightened of the organ, that I hurried and besought my companians out of the door after a moment or two. Frightened of the organ! — Yes, just exactly that — and you may laugh a little as they did. Through being disused to music, it affects me quite absurdly. Again the other day, in the drawing room, because my cousin sang a song from the "Puritani", of no such great melancholy, I had to go away to finish my sobbing by myself. Which is all foolish and absurd, I know — but people cannot help their nerves — and I was ready to cry to-day, only to think of the organ, without hearing it.

Vergleiche weiter die Briefe vom 24. August 1846, 25. August 1846 und 31. August 1846.

Das durchdringende, fast schmerzvolle Gefühl überwältigender, weil ihr ungewohnter Tonstärkegrade, zeigen auch Mrs. Brownings Synästhesien für Lerchen- und Nachtigallenlied. Der Synästhesiebegriff bleibt beide Male der gleiche:

... the lark,
The high planets overtaking
In the half-evanished Dark
Casts his singing to their singing,
  like an arrow to the mark.
(The Lost Bower XXXVIII, vol. III p. 117.)

And through his words the nightingales
Drove straight and full their long clear call,
Like arrows through heroic mails.
(Bianca among the Nightingales III, vol. IV p. 260.

Sensorische Reaktionen bieten auch folgende Synästhesien. Die Musik wird mit dem Herabgleiten eines Gewandes verglichen; das vorhergehende vollkommene Einhüllen in Musik wird vorausgesetzt:

I rose up in exaltation
And an inward trembling heat,
And (it seemed) in geste of passion
Dropped the music to my feet,
Like a garment rustling downwards! —
  such a silence followed it.
(The Lost Bower XLIII, vol. III p. 119.)

... canst thou think and bear
To let thy music drop here unaware
In folds of golden fulness at my door?
(Sonnets from the Portuguese IV, vol. IV p. 38.)

Ein ganz ähnlicher Gedanke findet sich auch in folgender Synästhesie, die aber durch ein Übermaß von Bildern trotz ihrer

Ausführlichkeit den klaren Eindruck der vorigen Synästhesien nicht geben kann.

A Harmony, that, finding vent,
Upward in grand ascension went,
Up, upward! like a saint who strips
The shroud back from his eyes and lips,
And rises in apocalypsë.
A harmony sublime and plain,
Which cleft (as flying swan, the rain, —
Throwing the drops off with a strain
Of her white wing) those undertones
Of perplext chords, and soared at once
And struck out from the starry thrones
Their several silver octaves as
It passed to God. The music was
Of divine stature . . .

(A Vision of Poets, vol. I p. 248.)

Zwei weitere Synästhesien zeigen den sensorischen Begriff hauptsächlich in das Epitheton, das einen akustischen Begriff begleitet, hineinverlegt:

And their voices low with fashion, not with feeling, softly freighted
All the air about the windows, with elastic laughters sweet.

(Lady Geraldine's Courtship XIX, vol. II p. 157.)

. . . sometimes she would bind me with her silver-corded speeches . . . (Lady Geraldine's Courtship XXII, vol. II p. 158.)

Mit einer sensorisch-optischen Ausgestaltung des bei den englischen Dichtern so viel beachteten Eindrucks der Stille beschließe ich die Übersicht von Mrs. Brownings sensorischen Synästhesien:

. . . the silence round us flinging
A slow arm of sweet compression, felt with beatings at the breast.

(Lady Geraldine's Courtship XLIII, vol. II p. 166.)

b) Optische und akustische Synästhesien.

1. Synästhesien der Sphärenharmonie.

Die Synästhesien von Mond- und Sternenton beruhen zu Mrs. Brownings Zeiten nun durchaus schon auf literarischer Tradition und sind auch bei ihr keineswegs klar ausgeführte Bilder:

. . . the cedars stood up motionless, each in a moonlight's ringing[1]).

(Lady Geraldine's Courtship XXI, vol. II p. 158.)

[1]) Die *Oxford Edition* — 1910 — gibt eine andere Fassung, wo die Synästhesie beseitigt ist:

the cedars stood up motionless, each in a moonlight ringing.

... stars that seem the mutest go in music all the way[1]).
(A Child Asleep V, vol. II p. 214.)

2. Musik im Menschen.

Das Fortleben des beliebten Synästhesiemotivs der Musikanschauung im Menschen zeigt sich auch in Mrs. Brownings Dichtung. Die erste Synästhesie, die ich zitiere, fügt sich in ihrer Ausdrucksgebung durchaus dem alten Herkommen an:

Oh, to see or hear her singing! scarce I know which is divinest, —
For her looks sing too.
(Lady Geraldine's Courtship XLIV, vol. II p. 167.)

Doch Mrs. Browning versteht auch bei dieser Art der Synästhesien persönliche Anschauungen mit zu berücksichtigen und überträgt dazu den Begriff der Musik auf die Dichtung, die ihr ans Herz gewachsen war:

... fine music (of authors) — which, being carried in
To her soul, had reproduced itself afresh
In finer motions of the lips and lids.
(Aurora Leigh III, vol. VI p. 120.)

Auf Mrs. Browning selbst angewandt, fände diese Synästhesie wohl ihre vollkommenste Berechtigung.

Die letzte Synästhesie dieser Art ist äußerst paradox gefaßt und zeigt so recht die Verschiedenheit von Mrs. Brownings Synästhesien. Eine persönliche sensorische Gefühlsnote, in der sowohl optischer als akustischer Eindruck ausklingen, ist aber auch hier unverkennbar:

From which long trail of chanting priests and girls,
A face flashed like a cymbal on his face
And shook with silent clangour brain and heart,
Transfiguring him to music.
(Aurora Leigh I, vol. VI p. 8.)

3. Beziehungen zwischen Farbe, Dunkelheit und Musik.

Eine Synästhesie hier macht in ihrer Originalität und liebevollen Ausführlichkeit den Eindruck persönlichen Erlebens:

Be my chamber tapestried
With the showers of summer,
Close, but soundless, glorified
When the sunbeams come here —

---

[1]) Die *Oxford Edition* hat ein Komma nach *mutest*.

Wandering harpers, harping on
Waters stringed for such,
Drawing colour, for a tune,
With a vibrant touch.
(The House of Clouds VI, vol. III p. 188.)

Wir denken bei dem reizend-hübschen Stimmungsbild an Mrs. Brownings eigenes Zimmer, das sie mit so viel Liebe schmückte und in ihren Briefen beschrieb, und das ihr in seiner Abgeschlossenheit und Stille den realen Hintergrund zu solch feinen Traumbildungen bot.

Mrs. Brownings Ausdruck *Twilight of sound* in der nächsten Synästhesie erinnert an Keats' *Shadows of sound* (Lines: unfelt, unheard, unseen v. 2):

... her speaking is so interwound
Of the dim and the sweet, 't is a twilight of sound
And floats through the chamber.
(The Lay of the Brown Rosary XVII, vol. II p. 61.)

Ton wird indirekt als Dunkelheit betrachtet in folgender Synästhesie:

Now the vision in the sound
Wheeleth on the wind around;
Now it sweepeth back, away
The uplands will not let it stay
To dark the western sun.
(The Romaunt of the Page XII, vol. II p. 44.)

4. Optische Synästhesie für die Stille.

Auch die Synästhesie, die die Stille als langsam sich öffnende Blume faßt, ist vielleicht einer eigenen stillen Beobachtung zu verdanken. Leicht ist das Bild, trotz Kenntnis der mannigfaltigen Formengebung für die Stille in der englischen Dichtung, nicht zu verstehen.

I used to get up early, just to sit
. . . .
And hear the silence open like a flower
Leaf after Leaf.
(Aurora Leigh I, vol. VI p. 27.)

Eine Parallelstelle zu diesem eigenartigen Gedanken findet sich noch:

And the silence,
. . . .
Audibly did bud and bud.
(Bertha in the Lane XI, vol. II p. 141.)

IX. Kapitel.

Rossetti.

A. Rossettis Stileigenarten.

I. Seine Anschaulichkeit im Vergleich zu Keats und Tennyson.

Rossetti gehört wie Keats und Tennyson zu den anschaulichen Dichtern. Doch ist es interessant zu erkennen, wie ein jeder bei dieser allgemeinen Grundrichtung der Dichtung doch seine Eigenart zu wahren weiß. Keats' und Rossettis gegenständliche Bilder unterscheiden sich von denen Tennysons durch ein Fehlen des letzten Hauchs pulsierenden dramatischen Lebens. Sie bevorzugen das Ruhende. Tennyson hält seine Menschen gleichsam in einem lebendigen Moment fest; man ahnt ihre Ungeduld des Stillhaltens in Reflexbewegungen, alle Nerven sind gespannt, um das Leben doppelt kräftig wieder einsetzen zu lassen. Unvergleichlich ist diese Kunst in *Day-Dream* durchgeführt, wo dem Stillstand alles Lebens ein Zurückfluten in Kraft und Tätigkeit folgt. Tennyson beachtet auch aufs genaueste die Natur als stimmungsvolle Umgebung für seine Menschen.

Keats' und Rossettis Bilder sind zu scheiden durch den vorwiegenden Porträtcharakter von Rossettis Bildern. Die Menschen sind stets im Mittelpunkt, leise angedeutete Linien nur des Hintergrunds, am liebsten Interieurs, oft auch stille Natur.

Keats ist Meister der Kleinmalerei, und darum ist oft die Umrahmung, die er seinen Figuren gibt: stille Abgeschlossen-

heit des Innenraums (in *Eve of St. Agnes* oder *Eve of St. Mark*) oder die sichtliche Nähe der umgebenden Natur, bis ins kleinste ausgeführt, ja durchaus Hauptsache. Sehr oft scheidet er darum auch alle Figuren, jede Staffage aus seinen Bildern aus.

II. Rossettis Sensualismus im Verhältnis zu Keats und Tennyson.

Bei allen drei Dichtern beruht der Zauber der Dichtung zum großen Teil in der Wirkung von Sinneseindrücken, die bis zu direkten *luxuries* gesteigert und gesammelt werden. Keats und Tennyson kämpfen gegen solches Übermaß an, Tennyson oft mit großer Strenge — nicht so Rossetti. Selbst in den ernstesten Gedichten, wo von der Wucht des lastenden Schicksals alles körperliche Fühlen paralysiert sein sollte, wird uns die Schwere des geistigen Leids durch Umsetzung in körperliche Elementargefühle zum Bewußtsein gebracht und die natürliche Reaktion auf all dies Quälende im Genießen jedes erlösend-erquickenden Sinneseindrucks hervorgehoben.

B. Abneigung gegen Synästhesien bei diesen drei Dichtern.

Ich habe es lange nicht verstehen können, warum Dichter wie Keats, Tennyson und nun gar Rossetti, der den Sensualismus bis zur Sinnesglut steigern kann, so wenig zu Synästhesien neigen. Aber ebenso wie ich mir das Fehlen der allgemeinen Synästhesien bei Keats und Tennyson und die besondere Wahl ihrer speziellen Synästhesieformen erklären lernte, so möchte ich auch durch folgende Erwägungen Rossettis Synästhesiemethode zu verstehen versuchen.

I. Das Beachten und Festhalten der gedämpften Sinneseindrücke bei Rossetti.

Rossettis Dichtung ist durchaus auf plastische Innenwirkung, Gegenwartsnähe eingestellt. Darum schließt er alles Grelle, Unruhige, Laute von ihr ab. Er sieht die Menschen mit dem Malerauge in eindrucksvollen Posen, ohne perspektivischen Abstand, so daß ihm kein malerischer Zug entgeht. Er sucht ausgeglichene harmonische Bewegungen seiner Figuren, Regungslosigkeit und abgeschlossene Stille ihrer Umgebung, sanftes abgeblendetes Licht des Hintergrundes, das Weiche und Warme

in sensorischen Empfindungen — es ist Treibhausluft, die man in seiner Dichtung atmet.

Die Abneigung gegen Synästhesien ergibt sich aus seinem Einfühlen in die Augenblickssinnesempfindungen bis zum mystischen Versenken, seiner Furcht vor ihrer Auflösung in ein körperloses Allgemeingefühl.

II. Kein Suchen nach Differenzierung der Sinneseindrücke bei Rossetti.

Rossetti kennt die Natur kaum, und Eindrücke, im Vorbeieilen erhascht, werden skizzenhaft, schematisch wiedergegeben. Ihm entgehen alle die wechselreichen, lebendigen Sinnesreize, die seine Vörgänger in der Natur entdeckt haben; er bedarf also auch nicht jenes Hilfsmittels von Synästhesieprägungen, die sich Keats und Tennyson geschaffen hatten, um auch die flüchtigen und feinen Sinnesvorstellungen in der Natur registrieren zu können.

C. Rossettis charakteristische Synästhesien für den Stimmungswert der Stille.

Doch auch Rossetti hat Synästhesien, die seiner Eigenart entgegenkommen. Alle seine gedämpften Sinneseindrücke sollen zusammenwirken zur Auslösung eines einzigen, Gefühls der Stille — jener Stille, die die Müdigkeit und Schwermut seiner Gestalten bis zur Passivität und Resignation steigert und doch einen Unterton glühender Leidenschaft hörbar mitschwingen läßt. Das Motiv der Stille war von den Romantikern immer wieder gesucht und variiert worden, wohl niemals aber mit solcher Eindringlichkeit wie bei Rossetti. Nie zeigen sich die Disharmonien des Lebens greller als in Unterbrechungen jener Stille; nie werden wir uns der Harmonien im Leben besser bewußt als in Grundakkorden mit dieser Stille.

Wo die Beschreibung mit Pinsel oder Feder zur Wiedergabe dieser Stille trotz weitreichendster Ausdrucksmittel nicht genügt, nimmt Rossetti die Suggestionskraft der Synästhesien in Anspruch. So wird denn wieder in das Neue, Seltsame dieser Sinnesverknüpfungen ein weiterer ästhetischer Wert gelegt.

I. Seine allgemeinen Schilderungsmittel der Stille.

Wir wollen uns einige Darstellungsformen der Stille bei Rossetti vergegenwärtigen, um dann besser den Wert, den die Synästhesien hier für ihn gewannen, zu verstehen.

In *Bride's Prelude* ist es die Stille vor dem Sturm, die er schildern will.

Das Lasten der Stille wird verstärkt durch die Mitwirkung anderer Sinneseindrücke: Dunkel des abgeschlossenen Zimmers von solcher Ruhe, daß selbst im Schatten noch die Lichtwirkung störend erscheint, und grelles Sonnenlicht später zum allgemeinen Gefühl des Schmerzes mit beiträgt — ein Überluxus für das Auge an Innendekoration —, Übermaß an Sommerglut und schwerem Sommerduft. Leiseste, fast triviale Töne, nur bemerkbar bei solch äußerstem Schweigen, zwingen sich überdeutlich dem Bewußtsein auf und suggerieren dabei die ganze Tiefe der Stille: ein Klingen der Laute durch den Lufthauch des Vorbeigleitens — von draußen der dumpfe Ton auffallender Tennisbälle — drinnen das Zirpen hin und wieder des Vogels im Käfig — das fast unhörbare Rauschen des Gewandes bei einer Bewegung — von ferne das Plätschern eines Hundes weitab im Wassergraben — das Krächzen zweier Raben,

> But else, 'twas at the dead of noon
> Absolute silence. (p. 44),

weite Stille, Regungslosigkeit in der Natur bis zum Teich hin, weiß von Schwänen, ein Bild des Friedens — kein Lufthauch, kein Blatt, das gegen das Fenster schlägt; im Zimmer:

> Amelotte spoke not any word
> Nor moved she once;
> . . . .
> And kept in silence the same place. (p. 44.)

Diese Regungslosigkeit ist charakteristisch für Rossettis Figuren:

> . . . the gold hair upon her back
> Quite still in all its threads, — the track
> Of her still shadow sharp and black. (p. 48.)

Gegen diesen Frieden kontrastiert eine Stimme, ein leidenschaftlich-schauervolles Bekenntnis von Schuld. Im Augenblick der höchsten Erregung setzt die Stimme aus — die Lauschende, die sich an den anhaltenden Tonfall geklammert hat, die nichts sonst hört, ja nichts selbst sieht, während

> . . . listening without sight had grown
> To stealthy dread! (p. 48.)

wird bei dieser plötzlichen Stille von der Furcht übermannt:

> Afraid, as Children in the dark. (p. 48.)

Die Tragik des letzten Wissens ist wirksam vorbereitet. Nach dreimaligem Ansetzen des Bekennens, einmal von leisen Tönen des Friedens begleitet:

> Stray lute-notes, . . .
> . . . .
> Low like dirge-wail or requiem. (p. 50),

die die ganze Unruhe und Qual doppelt empfinden lassen, das nächste Mal von Dankestönen fast übertönt:

> High and wide
> Now rose the shout of thanks, which cried
> On God that He should bless the bride. (p. 60),

die wie ein Hohn scheinen, bricht die Stimme nach letzter Anstrengung plötzlich ab — damit schließt die Dichtung.

In *My Sister's Sleep* wird die Mitternachtsstille durch ganz leise Begleittöne abgehoben: Knistern des Kaminfeuers, Klirren von Stricknadeln, Knittern des seidenen Gewandes. Die Stille wird unterbrochen durch alltägliche Geräusche, die in der äußerlich fast absoluten, doch durch innere Erregung gestörten Ruhe ins Riesenhafte und Schaurige gesteigert scheinen und den tragischen Schluß des Gedichts vorbereiten.

In *Jenny* herrscht Friede der Nacht, der durch das Einsetzen des lauten Lebens des geschäftigen Morgens aufhört — seelisch aber durch den Gedanken an Jennys friedloses Leben, das zu ihrem Bild des Friedens seltsam kontrastiert, getrübt wurde.

Vollkommenste Harmonie der Stille empfindet man dagegen in dem Sonett *Silent Noon,* wo die Stille von Natur und Menschen sichtbar in beiden und das Doppelschweigen zwischen zwei Menschen zum Liede der Liebe wird.

Solche Stille, die durch ihre Intensität zum Ton wird, ist ein beliebter Gedanke bei Rossetti. Auch in *My Sister's Sleep* S. 230 hatte er gesagt:

> I heard the silence for a little space.

Ähnlich:

> . . . the quiet that is almost heard
> Of the new-risen day.
> (Dawn on the Night-Journey p. 303.)

Neben diesem Umsetzen der Stille in einen akustischen Eindruck wählt Rossetti auch ein solches in optische Momente:

Sound is known Merely by sight.
(Antwerp to Chent p. 260.)

Diese Anschauung leitet über zu den optischen Synästhesien der Stille. Sie sind unter den Synästhesien naturgemäß die häufigsten, doch finden sich auch eine gustative, ja selbst zwei sensorische Synästhesien für die Stille.

II. Schilderungsmittel der Synästhesien für die Stille.

Rossettis durchaus nicht zahlreiche Synästhesien zeigen eine gewisse Eintönigkeit durch die Wiederholung desselben Motivs. Wir finden folgende Grade der Stille in den Synästhesien variiert: die Stille allgemein, die unterbrochene Stille, die Stille des Lichts im Gegensatz zum Lichtton, das leise Atmen und schnelle Pulsieren von Licht und Dunkelheit, Licht, das in die Stille gleitet und in ihr aufgeht, das stille Wunder eines ruhig schönen Antlitzes mit stillen Lippen, die Stille und die gebrochenen Lichter als gustativer Genuß, die leise Stimme gleich einer weichen Berührung, die sanfte Berührung einer Hand als Medium der Stille; dieser letzte Gedanke kehrt noch einmal wieder in Rossettis Synästhesien.

a) Akustische und optische Synästhesien.

Rossetti verbindet mit dem Sehen der Stille klare plastische Wirklichkeit, die Dichter vor ihm kannten hier meist nur allgemeine unbestimmte Begriffe.

'Tis visible silence, still as the hour-glass.
Silent Noon. House of Life, 19, p. 186.

Man glaubt das Herabgleiten des Sandes zu hören und wird sich doch nur bewußt, wie sichtlich still dies ist.

Genau so anschaulich wirkt folgende Synästhesie für die Stille. Die sich kräuselnden Wogen der Stille glätten sich wieder. Der Ton des Glockenschlags, der diesen Aufruhr vollbracht, verklingt.

Twelve struck. That sound ...
... crept off; and then
The ruffled silence spread again,
Like water that a pebble stirs.
My Sister's Sleep, p. 230.

Es folgen nun einige Synästhesien, die Stille und Licht umfassen. Rossetti verliert hierbei durch ein Zuviel von Bildern den Boden der Wirklichkeit.

Folgende Synästhesie könnte mit ihren doppelten Paradoxien in jeder Zeile und der paradoxen Verknüpfung der Zeilen direkt Swinburne zugesprochen werden:

> ... Light hath a song
> Whose silence, being heard, seems long.
> (Near Brussels — A Half-way Pause p. 262.)

Rossetti zeigt noch größere Unverständlichkeit in der nächsten Synästhesie, wo vier Vorstellungsbegriffe aus nicht ersichtlichem Grund ineinander verwoben erscheinen:

> ... like a palpitaring star
> Thrilled into song, the opera night
> Breathes faint in the quick pulse of light.
> (Jenny p. 93.)

Die Berechtigung der Gleichsetzung von Glanz, der in Stille hinübergleitet, mit Tönen, die ineinander aufgehen, ist auch nicht ohne weiteres ersichtlich:

> Could you not drink her gaze like wine?
> Yet though its splendour swoon
> Into the silence languidly.
> As a tune into a tune,
> Those eyes unravel the coiled night.
> (The Card-Dealer p. 248.)

Im Sonetten-Zyklus *The House of Life* steigert sich Rossetti oft in eine mystische Schönheitsextase, die den Vorstellungsinhalt seiner Bilder noch weiter der Wirklichkeit entfuhrt, als es selbst bei Shelley möglich war. So vermag ich dem Höhenflug folgender Synästhesie auch nicht annähernd zu folgen:

> Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
> But as the meaning of all things that are;
> A breathless wonder, shadowing forth afar
> Some heavenly solstice hushed and halcyon;
> Whose unstirred lips are music's visible tone;
> Whose eyes the sun-gate of the soul unbar.
> (House of Life 27. Heart's Compass p. 190.)

b) Akustisch-gustative Synästhesie.

Erfrischend klar und mittelbar in ihrer Wirkungskraft ist Rossettis gustative Synästhesie:

I had been sitting up some nights,
And my tired mind felt weak and blank;
Like a sharp strengthening wine it drank
The stillness and the broken lights.
(My Sister's Sleep p. 229.)

c) Akustisch-sensorische Synästhesien.

Es ist wohl kein Zufall, daß die folgende akustische und sensorische Synästhesie uns gleich zweimal in Rossettis Dichtung begegnet; sie gehört mit ihrer Hervorhebung des sensorischen Moments ganz zu Rossettis Eigenart und findet jedesmal deshalb auch liebevollstes Eingehen. Die erste sensorische Synästhesie dient mehr für den Begriff einer leisen Stimme, doch die darauf folgende Umkehrung, in der eine sensorische Wirkung für die Stimme eintritt, suggeriert sofort wieder das beabsichtigte Motiv der Stille und leitet über zu der nächsten Synästhesie, wo die hypnotische Gewalt eines sensorischen Gefühls die verstummte Musik weiterführt und weiterlebt:

... whose voice, attuned above
All modulation of the deep bowered dove,
Is like a hand laid softly on the soul;
Whose hand is like a sweet voice to control
Those worn tired brows it hath the keeping of: —
(House of Life 26. Mid-Rapture p. 189.)

O leave your hand where it lies cool
Upon the eyes whose lids are hot:
Its rosy shade is bountiful
Of silence, and assuages thought.
O lay your lips against your hand
And let me feel your breath through it,
While through the sense your song shall fit
The soul to understand.

The music lives upon my brain
Between your hands within mine eyes;
It stirs your lifted throat like pain,
An aching pulse of melodies.
Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand,
Now while the song withdraws.
(Song and Music p. 253.)

Diese letzte Rossettische Synästhesie gehört zu den schönsten und eindruckvollsten Synästhesien, die mir in der englischen

Dichtung begegnet sind. Sie gibt eine neue Variation zum romantischen Gedanken des Weiterträumens der Musik — einen Traum, den Wordsworth, vor allem Shelley und auch Meredith geliebt haben, und den Keats in seiner *Grecian Urn* festgehalten hat, als könnten wir den Klang niemals wieder verlieren.

D. Allgemeine Synästhesien der Sphärenharmonie bei Rossetti.

Einige weitere Synästhesien, die das Tönen der Sonne, des Mondes und der Sterne verwenden, wirken wenig ursprünglich und stellen gleichsam nur zufällige Ausdrücke dar.

> The music of the suns.
> (The Portrait p. 242.)

> Like the moon's growth, his face gleams through his tune.
> (The House of Life, 22 Heart's Haven, p. 182.)

(Wohl eine Anspielung auf den Mann im Monde.)

> ... gaunt moonlights that like sentinels
> Went past with iron clank of bells.
> (The Bride's Prelude p. 37.)

> Her voice was like the voice the stars
> Had when they sang together.
> (The Blessed Damozel p. 234.)

> ... and now she spoke as when
> The stars sang in their spheres.
> (The Blessed Damozel p. 233.)

> Now well-nigh was the third song writ, —
> The stars a third time sealing it
> With sudden music of pure peace:
> For echoing thrice the threefold song,
> The unnumbered stars the tone prolong.
> (Dante at Verona p. 14.)

X. Kapitel.

Swinburne.

A. Zahl der Synästhesien 304.

B. Art der Synästhesien 304. — I. Der rhetorische Charakter 304. — II. Die Synonyme Ton und Licht 304. — I a) Rhetorik basiert auf Leidenschaft. b) Rhetorik basiert auf Sprachbeherrschung. 1. Das Metrum. 2. Worte gleich Töne. 3. Die Wiederholung. α) Assonanz. β) Alliteration. II) Synästhesien zwischen Ton und Licht bedingt durch Alliteration, Assonanz und

weitere Stilmittel. a) Synästhesien mit vorherrschender Alliteration. b) Synästhesien mit vorherrschender Assonanz. c) Synästhesien mit weiteren Stilmitteln.

C. Vorkommen der Synästhesien 312.

A. Zahl der Synästhesien.

Die große Anzahl der Synästhesien, die wir bei Swinburne antreffen, und die unverhältnismäßig diejenige aller anderen Dichter, selbst Francis Thompsons, übertrifft, erweckt die Hoffnung, das Wesen der Synästhesien einmal aus dem Vollen heraus studieren zu können, so wie wir es in Deutschland besonders bei E. T. A. Hoffmann imstande sind. Aber wir sehen uns getäuscht und erkennen sehr schnell, daß Swinburne Synästhesien lediglich aus formalen Prinzipien verwendet, und der Begriff der Synästhesien ihm keineswegs individuelles Erleben darstellt.

B. Art der Synästhesien.

I. Der rhetorische Charakter.

II. Die Synonyme Ton und Licht.

Seine Synästhesien werden ihm zur Konvention — er kennt keine Allseitigkeit der Sinne, sondern immer wieder werden dieselben Wechselbeziehungen zwischen Ton und Licht aufgestellt, die so weit gehen, daß Ton und Licht bei ihm als absolute Synonyme gelten müssen. Außer im optisch-akustischen Gebiet sieht Swinburne noch eine Empfindungsanalogie beim gustativen Sinn. Damit ist — wenn man von ganz zufälligen Belegen absieht — die Charakteristik der Synästhesien bei ihm erschöpft. Eine inhaltliche Analyse seiner Synästhesien zur Betrachtung seines Sinneslebens wäre ergebnislos. Der Gebrauch der Synästhesien ist durchaus rhetorischer Natur.

Ia) Rhetorik basiert auf Leidenschaft.

Swinburne muß jedes Gefühl in höchster Potenz geben. Er kennt nur Leidenschaft: leidenschaftliche Liebe, leidenschaftlichen Haß. Auch seine Verherrlichung der Natur ist Extase, seine Panegyriken, die nicht selten wie stark aufgetragene Schmeichelei wirken, sind eine Begeisterung, seine literarischen Kritiken ungehemmte Subjektivität. Auch Swinburnes Leben, obwohl es so ereignislos und weltfremd verlief, war durchpulst

von einer ständigen inneren Erregung, die in seinem stets leidenschaftlichen Konversationston, der keine Pause der Wort- oder Gedankenwahl kannte, ihren Ausdruck fand.

Ib) Rhetorik basiert auf Sprachbeherrschung.

1. Das Metrum.

Swinburne schreibt auch als Redner. Seine Sprachbeherrschung ist phänomenal, sein Reichtum an Versformen steht wohl unübertroffen in der englischen Dichtung: Jedes Thema schuf sich seine eigene Melodie — ja gleich mehrere Melodien. Dem Metrum galt stets bei Swinburne die Hauptsorge. Es ist bemerkenswert, in wie vielen Sprachen Swinburne gedichtet hat. Er sagt selbst:

> I confess that I take delight in the metrical forms of any language of which I know anything whatever, simply for the metre's sake, as a new instrument; and as soon as I can, am tempted to try my hand or my voice at a new mode of verse like a child trying to sing before it can speak plain.
> (G. Noll, Anglia Beibl. 23, S. 139.)

2. Worte gleich Töne.

Swinburne hat seine Dichtung musikalisch nicht anschaulich komponiert; *he is a reed through which all things blow into music,* sagt Tennyson mit seinem feinen Verständnis für Versklang von ihm [1]). Es ist begreiflich, daß Swinburne Worte nicht nach ihrer Vorstellungskraft, sondern nach ihrem Klangcharakter wählt, daß Worte nur die Rolle von Tönen bei ihm spielen konnten, und daß er einer großen Anzahl zu seiner Stimmführung bedurfte.

Deshalb verwendet Swinburne kaum jemals ein Epitheton allein, sondern gleich mehrere, meist drei — vergleiche dagegen Keats —, kein einzelnes Bild, wenn auch noch so gewaltig in der Konzeption, sondern ganze Bildreihen, keinen schlichten Satz, sondern Hyperbeln, Paraphrasen.

3. Die Wiederholung.

Die Hauptwirkung wird bei ihm durch Wiederholung erzielt, die bis ins Extrem ausgenutzt wird und durch Balanzieren der Verse — bald Parallelismus, bald Antithese der Vershälften oder ganzen Verse — verstärkt wird: ganze

---

[1]) Memoir II p. 285.

Sätze, Wortpaare, einzelne Worte, stammverwandte Worte, Wortteile, vor allem aber Konsonanten und Vokale werden wiederholt, bis sie sich in unser Bewußtsein gleichsam einhämmern.

α) Assonanz.

Swinburne braucht für seine Tonmalerei blendende Farben, darum kann er gar nicht oft genug das Wort *light* nennen, es auch mit dem synonymen Ausdruck *bright* paaren oder auch mit den verwandten Begriffen *shine*, *lightning*, *sight*, *fire*, den Lichtobjekten *sky*, *eye*, *life* zusammenstellen. Ein Wort ruft allein durch die Klangassoziation die anderen fortwährend hervor, und der hohe Ton des Vokals *i* scheint für Swinburne direkt einen Toneffekt zu enthalten [1]).

β) Alliteration

Swinburne braucht für seine Orchestration starke Töne. Das *o* in seiner gewohnten Zusammenstellung *song: strong* bezeichnet ihm wohl Kraft, die durch Alliteration dann noch akzentuiert wird. Zu Lieblingsworten der Kraftsuggestion werden dann durch die Alliteration *song*, *strong*, *sound*, *speech*, *sighing*, dann *sea*, *sun*, *star*, Adjektive *sonorous*, *sovereign*, *swordlike*, auch der dem Stärkebegriff widersprechende Ausdruck *soft*, den Swinburne eng mit *strong* verbindet:

> Soft as light and strong
> Rises yet their song.
> (Barking Hall, vol. VI p. 331.)

oder:

> Soft and strong and loud and light,
> Very sound of very light.
> (A Child's Laughter, vol. V, p. 283.)

Alle diese Worte wiederholen sich fast unterschiedslos und sinnlos durch seine ganze Dichtung hindurch. Swinburne scheint gleichsam gefangen genommen von ihrem Klangwerte.

Es findet nun Durchkreuzung und Vermischung der verschiedenen Lautsymbole statt: es entstehen Zusammenstellungen wie *light* und *laughter*, *sound* und *sight*, *song* und *sun*, *speech* und *star*, *sound* und *sight* oder *sound shines*, *sun spoke*, *loud and light*, *singing sun*, *sees spoken* etc.

---

[1]) Vgl. E. Thomas, Algernon Charles Swinburne (London 1912), p. 17.

II) Synästhesien zwischen Ton und Licht, bedingt durch Alliteration, Assonanz und weitere Stilmittel.

Auf diesem rein laut-mechanischen Wege ist das Entstehen der Synästhesien zu erklären. Auch alles, was wir vorher als Sprachcharakteristikum der Swinburneschen Dichtung hervorhoben, läßt sich an den Synästhesien illustrieren — ja bedingt direkt den Wortlaut der Synästhesien. Swinburnes Synästhesien sollten deshalb beim Zitieren möglichst in ihrem Zusammenhang betrachtet werden und nicht als Belegstelle herausgeschält oder zur Hervorhebung des Hauptgedankens beschnitten werden.

a) Synästhesien mit vorherrschender Alliteration.

Die Haupttendenz in den Synästhesien ist die Alliteration. Es sind in der Tat wenige Verse in seiner Dichtung, die seiner Manie der Alliteration entgehen.

Die Alliteration zieht sich durch eine ganze Zeile:

... *l*aughter *l*ightened and flamed.
(Altar of Righteousness, vol. VI p. 317.)

A starrier *l*ustre of *l*ordier music rose.
(Prologue to the two Noble Kinsmen, vol. VI, p. 421.)

Öfters und auffallender aber gleich durch mehrere Verszeilen hindurch:

... *m*orning hears before it run
The *m*usic of the *m*ounting sun.
(Tale of Balen, vol. IV p. 175.)

... the *s*overeign *s*ound of *s*ong that rang
As though the *s*un to match the *s*ea's tune *s*ang.
(Prologue to a Very Woman, vol. VI p. 418.)

... the ... concord of thy tune
Rose under *s*kies ... like a
*S*ound of *s*ilver *s*peech of *s*tars.
(Philip Massinger, vol. V p. 301.)

*S*ong *s*prang between his lips and hands, and shone
*S*inging, and *s*trengthened and *s*ank down thereon,
As a bird *s*ettles to the *s*e ond flight,
Then from beneath his harping hands with might
Leapt, and made way.
(Tristram of Lyonesse, vol. IV p. 16.)

The sun that smote and kissed the dark to death
Spake, smiled and strove, like songs triumphant breath.
(An Autumn Vision, vol. VI p. 154.)

Swinburne scheint eine Vorliebe für die *s*-Alliteration in den Synästhesien zu kennen. Sie erklärt sich durch die Verbindung mit seinem bevorzugten Begriff *song*.

Auch Alliteration von homogenen Konsonanten findet sich.

Flickering veil of vehement words.
(Marino Faliero, Wollaeger[1]) p. 81.)

Besonders gern spielt die Alliteration auf zwei Konsonanten:

The flag-flowers lightened with laughter.
(An Interlude, vol. I p. 199.)

... song-birds of sorrow, that muffle
Their music as clouds do their fire.
(Dedication 1865, vol. I p. 295.)

Auch drei Konsonanten stehen oft in der Alliteration:

Bleast for the years' sweet sake that were filled and brightened,
As a forest with birds, with the fruit and the flower of his song.
(In Memory of Barry Cornwall, vol. III p. 70.)

Die Gleichartigkeit der Konsonanten *r* und *l* läßt folgende Synästhesie als dreigliederig alliterierend erscheinen. Die Alliteration erstreckt sich hier selbst auf Prefixgleichheit[2]).

I shall loathe sweet tunes, where a note grown strong
Relents and recoils, and climbs and closes,
As a wave of the sea turned back by song.
(The Triumph of Time, vol. I p. 45.)

Die nächste Synästhesie ist als dreigliederig alliterierend zu bezeichnen:

A star in the silence that follows
The song of the death of the sun
Speaks music in heaven, and the hollows
And heights of the world are as one,
One lyre that outsings and outlightens
The rapture of sunset.
(Astrophel, vol. VI p. 121.)

b) Synästhesien mit vorherrschender Assonanz.

Die Assonanz stellt bei Swinburne nicht solch hervorstehenden Faktor dar wie die Alliteration.

---

[1]) Studien über Swinburnes poetischen Stil, Diss. Heidelberg 1899.

[2]) a. a. O. S. 62.

Die verschiedenen *o*-Qualitäten werden in folgende Synästhesie eingeschlossen:

> Fine honey of s*o*ng-n*o*tes g*o*ldener than g*o*ld.
> (Thalassius, vol. III p. 296.)

Für zweifache Alliteration und einfache Assonanz mit Alliteration verbunden oder durch Binnenreim verstärkt, gebe ich folgende Synästhesie:

> ... *s*tarry *s*oundless music *s*aith
> That *l*ight and *l*ife wax perfect even through n*i*ght and death.
> (Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.)

c) Synästhesien mit weiteren Stilmitteln.

Es würde zu weit führen und zu monoton wirken, alle Synästhesien zur Illustrierung dieser Prinzipien heranzuziehen. Ich will noch einige Beispiele der Synästhesien geben, in denen gleich verschiedene von Swinburnes Sprachmitteln zur Geltung kommen:

> Song visible, whence all men's eyes were *l*it
> With *l*ove and *l*oving wonder.
> (A New Year Ode. To Victor Hugo, vol. VI p. 41.)

Die *l*-Alliteration ist betont durch die Wiederholung stammverwandter Worte *love and loving*.

> ... a *s*unflower of *s*ong, on whose honey
> My *s*pirit has fed as a bee,
> Makes *s*unnier than morning was *s*unny
> The twilight for me.
> (Astrophel, vol. VI p. 121.)

Hier ist die Alliteration durch drei stammgleiche Worte *sun, sunnier, sunny* hindurchgeführt und akzentuiert:

> Music bright as the *s*oul of *l*ight, for wings an eagle, for notes a dove
> *L*eaps and shines from the *l*ustrous *l*ines where through thy *s*oul from afar above
> Shone and *s*ang till the darkness rang with *l*ight whose *f*ire is the *f*ount of *l*ove.
> (Astrophel, vol. VI p. 124.)

Wir bemerken durchgehend zweifache Alliteration *s* und *l*, in den drei ersten Vershälften Binnenreim *bright: light, shines: lines, sang: rang.* In den zweiten Vershälften 1. Parallelität *for wings an eagle, for notes a dove;* 2. Prefixgleiche Worte *afar above;* 3. Wortpaare mit neuer Nebenalliteration *fire: fount.* Ein Verschwenden der Lieblingsausdrücke *light, bright,*

shines, *lustrous*, *fire*, wovon *light* zweimal erscheint und *shines* mit *shone* ablautet, ist zu konstatieren.

> All the *r*apturous resur*r*ection of the year
> Finds the *r*adiant utterance perfect, sees the word
> Spoken, hears the light that speaks it ...
> (Hawthorn Dyke, vol. VI p. 258.)

Die *r*-Alliteration ist wenig auffallend gegenüber den andern Sprachmitteln. Das Paradoxon *sees the words spoken — hears the light that speaks it* ist lediglich der Freude an der vollständigen Antithese zuzuschreiben; die Wiederholung eines Wortes in zwei Aktionsarten *speaks und spoken* in einer Zeile verdient noch Beachtung. Deutlicher läßt sich derselbe Synästhesiebegriff als rein rhetorische Spielerei in folgender Kurzzeile beweisen:

> Light heard as music, music seen as light.
> (Thalassius, vol. III p. 296.)

Ebenmäßiger kann keine Antithese balanciert werden: Die Endglieder sind gleich, die Mittelglieder sind gleich, die verbindenden Verbalglieder sind bewußte Gegensätze.

In allen diesen ganz willkürlich herausgegriffenen Synästhesien handelt es sich stets um den Begriff *light* — der meist sogar mehrmals genannt wird. Der Vollständigkeit halber gebe ich noch einige andere Synästhesien, wo es sich aber auch um Lichteffekte handelt:

> And the glory we see is as music we hear not, and dream that we hear.
> From blossom to blossom the live tune kindles, from tree to tree,
> And we know not indeed if we hear not the song of the life we see.
> (Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.)

Hier fehlt die Alliteration und Assonanz, dafür tritt in der ersten und dritten Zeile die mehrfache Wiederholung der beiden Begriffe *we see*, *we hear* ein, die durch eine Art Antithese doppelt wirksam erscheint. Die zweite Zeile weist Wiederholung von Satzgliedern auf: *from blossom to blossom*, *from tree to tree*.

> ... only beheld among them
> *S*oar, as a bird *s*oars
> Newly fledged, her visible *s*ong, a marvel,
> Made of perfect *s*ound and exceeding passion,
> *S*weetly shapen, terrible, full of thunders,
> Clothed *w*ith the *w*ind's *w*ings.
> (Sapphics, vol. I p. 206.)

Alliteration von *s* ist vorherrschend, eingeschaltet sind zwei weitere Alliterationsarten in der Wortverbindung *marvel made* und in den getrennten Worten *perfect* und *passion;* die letzte Zeile häuft Alliteration mit Assonanz in drei fast unmittelbar aufeinander folgenden Worten *with the wind's wings.* Weitere Stilmittel sind die Wortwiederholung *soar* und *soars*, das Paradoxon *visible song* und das Oxymoron *sweetly shapen, terrible.*

Ich wähle noch einige längere Belegstellen zum Schluß, die noch einmal besonders Swinburnes Alliterationsart — die Hauptalliteration mit ihrem Einschalten von Nebenalliterationen — illustrieren soll:

> Sounds lovlier than the light,
> And light more sweet than song from night's own bird
> Mixed each their hearts with other, till the gloom
> Was glorious as with all the stars in bloom,
> Sonorous as with all the spheres in chime
> Heard far through flowering heaven . . .
> (Birthday Ode, vol. III p. 349.)

Die Hauptalliteration auf dem *s*-Konsonant setzt aus in Zeile 3 und 6; sie wird unterbrochen durch *l*-Alliteration, *gl*-Alliteration und in der letzten Zeile durch ein Variieren von *h*- und *f* Alliteration. Die *l*-Alliteration weist noch Wortwiederholung bei relativischer Anknüpfung am Anfang der zweiten Zeile auf, die *gl*-Alliteration verbindet Antithesenbegriffe *gloom: glorious*, die umschießende *h-f*-Alliteration schmiedet äußere und innere Wortpaare zusammen: *heard far: flowering heaven.* Binnenreim kennt Zeile 2 *light: night('s),* Parallelwiederholung Zeile 4 und 5 *as with all:*

> . . . song's deep sky
> Saw Shakespeare pass in light, in music die,
> No light like his, no music, man might give
> To bid the darkened sphere, left songless live.
> Soft though the sound of Fletcher's rose and rang
> And lit the lunar darkness as it sang,
> Below the singing stars the cloud-crossed moon
> Gave back the sunken sun's a trembling tune.
> (Prologue To The Two Noble Kinsmen, vol. VI p. 421.)

Die Alliteration variiert *s*-, *l*- und *m*-Konsonanten; die alliterierenden Worte werden möglichst eng zusammengestellt, bis in den letzten vier Zeilen die Alliteration direkt Wortpaare

verbindet, wozu dann noch neue Alliterationswerte treten. Die Anfangszeilen weisen Assonanz auf *sky, light, die, light, like, might,* anschließend folgt Häufung von Alliteration auch in tonlosen Worten; in einer Vershälfte *music, man, might.* Hierauf schließt sich das abwechselnde Intonieren von *s-* und *l-*Alliteration an *sphere, left, song, less, live:*

> ... thanksgiving for utter fruition of sight,
> For sight and for sense of a world that the sun finds **m**eet for his lyre.
> **M**usic **m**ade of the **m**orning that smites from the chords of the **m**ute world song
> Trembles and quickens and lightens, unfelt, unbeholden unheard,
> From blossom on blossom that climbs and exults in the strength of the sun grown strong,
> And answers the word of the wind of the spring with sun's own word.
> (Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.)

Die erste Zeile schlägt den Alliterationston *s* leise an, *sight.* Die zweite Zeile nimmt ihn gleich auf und führt ihn weiter *sight, sense, sun;* die Alliteration auf *m* wird vorbereitet *meet.* Die dritte Zeile variiert die *s-* und *m-*Alliteration *music, made, morning, mute*: *smites* und *song.* Die vierte Zeile, in der die Alliteration aussetzt, weist zwei parallele Vershälften auf; in der ersten stehen drei Verbbegriffe, in der zweiten drei Adjektive mit gleicher Prefixwiederholung *unfelt, unbeholden, unheard.* Die fünfte Zeile nimmt in der zweiten Hälfte die *s-*Alliteration wieder auf: *strength, sun, strong.* Die erste Hälfte zeigt Wortwiederholung: *from blossom on blossom.* Die letzte Zeile bringt einen neuen Alliterationston *w: word, wind, word*; die *s-*Alliteration wird weiter gehalten, Wiederholung von *word* und dann von *sun,* das noch in Zeile 2 und 5 steht, findet sich.

Vielen von diesen, besonders den längeren Synästhesien, muß direkt ein Sinn abgestritten werden.

C. Vorkommen der Synästhesien.

Bemerkenswert ist es, daß sich die Synästhesien bei Swinburne meistens in der Extase ergeben — in einer *emotion of words*[1]). Die Synästhesien sind Swinburnes stärkster Ausdruck der Begeisterung. Seine Lobeshymnen für Barry Cornwall, Sir Henry Taylor, Richard Wagner,

[1]) Der Ausdruck stammt von John Drinkwater, Swinburne (London 1913), p. 15.

Victor Hugo, vor allem aber Gautier weisen Synästhesien auf. Ganz besonders oft klingen Synästhesien an in seinen poetischen Besprechungen alter Dramen und Dramatiker. Die Synästhesien sollen hier durch das Paradoxe auffallen und Eindruck erregen. Auch viele Naturgedichte enthalten Synästhesien. Daß auch die Synästhesien seiner Prosa durchaus nicht fremd sind, habe ich durch verschiedene Beispiele schon bewiesen und erwähnt, daß sich die sogenannte Lieblingssynästhesie *melody of colour* mit allen möglichen Varianten immer wieder bei ihm findet. Selbst in seinem Roman in Briefen, *Love's Cross-Currents* erscheint diese Lieblingssynästhesie in ihrer Übertragung:

> You shall scent me out the music to that some day; the song made of the sound of flowers, and colour of music.
>
> (Letter of Reginald H. to Mrs. Radworth [Tauchnitz], p. 243.)[1]

Ähnlich *silence of colour*[2].

Swinburne scheint dann in *Heptalogia*, Spottgedichte auf die Dichtung seiner Zeit, den Ausdruck *monochord of colour* im *Sonnet for a Picture*, das natürlich auf *Rossetti* zielt, direkt parodieren zu wollen.

XI. Kapitel.

Meredith und James Thomson.

Einleitung: Das Verstandesmäßige ihrer Synästhesien.

Bei Meredith und James Thomson war es mir im allgemeinen nicht möglich, Beziehungen zwischen Sinnesleben, Dichtungsstil und ihren Synästhesien aufzudecken. Merediths und James Thomsons Technik der Synästhesien zeigt deutlich

---

[1] Vgl. Ed. Sattler, A. Ch. Swinburne als Naturdichter (Diss. Bonn 1910), p. 19.

[2] *Lovis Cross-Currents* p. 245.

die Umwertung, die eine Betrachtung ihrer Synästhesien erfordert. Wenn ich auch nicht bei all den Synästhesien Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern annehmen möchte — bei ihren höchst stilisierten, künstlichen Synästhesien ist dies oft ganz unmöglich —, so muß ihnen doch das Unbewußte, das Bestechend-Subjektive der früheren Synästhesien abgesprochen werden: ihre Synästhesien sind ein Produkt des Verstandes, nicht des unbewußten Fühlens.

Ich muß mich also begnügen, die Synästhesien rein deskriptiv aufzuzählen und nur, wenn möglich, in ihnen das Fortklingen einstmals angeschlagener Synästhesiemotive herauszuhören.

A. Merediths akustisch-optische Synästhesien.

Meredith verwendet auffallend viele Synästhesien für die Klangwerte des Nachtigallen- und Lerchensangs. Es sind die alten Bilder des Wassers, die uns hier wieder begegnen, nur daß sie sich, Merediths Eigenart entsprechend, mit ihren Begriffsunterarten in dichter Reihenfolge aufeinander drängen. So hatte auch Shelley versucht, dem Nachtigallen- und Lerchenlied sprachlich nahe zu kommen, doch stand ihm der ganze Bilderreichtum seiner viel größeren Sinneswelt zur Verfügung:

He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake,
All intervolved and spreading wide,
Like water-dimples down a tide
Where ripple ripple overcurls
And eddy into eddy whirls.
(The Lark Ascending, vol. I p. 111.)

Sweet-silvery, sheer lyrical,
Perennial, quavering up the chord
Like myriad dews of sunny sward
That trembling into fulness shine,
And sparkle dropping argentine.
(a. a. O., vol. I p. 112.)

. . . he brings
. . . .
A song of light, and pierces air
With fountain ardour, fountain play,
To reach the shining tops of day,
And drink in everything discerned
And ecstasy to music turned.
(a. a. O., vol. I p. 111.)

... unnumbered throats
Flung upward at a fountain's pitch,
The fervour of the four long notes,
That on the fountain's pool subside,
Exult and ruffle and upspring:
Endless the crossing multiplied
Of silver and of golden string.
There chimed a bubbled underbrew
With witch wild spray of vocal dew.
(Night of Frost in May, vol. II p. 239.)

And showers of sweet notes from the larks on wing,
Are dropping like a noon-dew.
(Modern Love XI, vol. I p. 13.)

Meredith unterwirft sich auch der alten Anschauung der Sphärenharmonie. Die stumme Musik des Mondes, die in zwei Gedichten wiederkehrt, wird überzeugend bei ihm motiviert:

True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.
(Modern Love XXXIX, vol. I p. 41.)

The low rosed moon, the face of Music mute,
Begins among her silent bars to climb.
(Modern Love XXXVII, vol. I p. 39.)

O visage of still music in the sky!
Soft moon! I feel thy song, my fairest friend!
(Modern Love XXXIX, vol. I p. 41.)

Life were music of the sun.
(The Three Singers to Young Blood, vol. I p. 136.)

B. Sensorisch-akustische Synästhesien.

Das sensorische Umwerten der Stille, das künstlerisch am schönsten Rossetti gelingt, wirkt besonders überzeugungsvoll bei Meredith, weil der Leser das oftmals direkt körperlich lastende Gefühl des Schweigens zwischen seinen Menschen mitempfindet.

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard Life subsiding on the eternal hum.
(The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 59.)

But muteness whipped her skin.
(The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 58.)

Merediths gustative Synästhesien bedürfen keiner Betrachtung.

C. Merediths vollkommenste Synästhesien.

Interessant sind zwei längere Synästhesien bei Meredith, die sich schon durch ihre Ausführlichkeit und die Selbstverständlichkeit der Sinnesübertragungen von der Allgemeinheit der Synästhesien abheben. Die erste Synästhesie sieht höchsten Genuß in einem Zusammenwirken der Sinne bis zum völligen Vermischen des optischen mit dem akustischen Sinnesbereich:

Sweet, sweet: 't was glory of vision, honey, the breeze
In heat, the run of the river on root and stone,
All senses joined, as the sister Pierides
Are one, uplifting their chorus, the Nine, his own.
In stately order, evolved of sound into sight,
From sight to sound intershifting.
(Melampus XIII, vol. I p. 125—126.)

Die zweite Synästhesie betrachtet einen so herrlich-schönen Anblick von Farbenharmonie, daß er, um darstellbar zu sein, eben einer neuen Sinnessprache bedarf und so schließlich *beyond the senses* gelangt:

Choice of what blooms round her fair garden run
In climbers or in creepers or the tree,
She ranges with unerring fingers fine,
To harmony so vivid that through sight
I hear, I have her heavenliness to fold
Beyond the senses.
(Grace and Love, vol. I p. 192.)

Die Vorstellung einer über alles menschliche Ermessen erhabenen Schönheit, die nur unter Mitwirkung mehrerer Sinne, unter Berücksichtigung des dem Dichter eindruckvollsten Sinnes erfaßbar scheint, ist die treibende Kraft zu sehr vielen Synästhesiebildungen. Shelley erprobte zu dieser Formgebung die ganzen Tonregister seiner so vollkommen ausgebildeten und schnell respondierenden Sinnesnerven. Keats nahm zu solcher sinnfälligen Vorstellung Zuflucht an dem ihm nächstliegenden, stärkst empfindenden, gustativen Sinn. Byron sah in überirdischer Schönheit von Mensch oder Natur andachtsvoll Musik. Die Möglichkeit des Hinauszwingens einer Sinnesschönheit über die einzelnen Schranken der Sinnesbereiche hat Meredith sicherlich gelockt. Er verachtet das spezifisch-romantische Betonen des Sinneslebens unter Vernachlässigung des Verstandeslebens und klagt:

... the senses ...
Usurp the station of their issue mind ...
(Earth and Man, 34, vol. I p. 149.)

Merediths Gegnerschaft zum romantischen Fühlen ist wohl auch für die relative Seltenheit seiner Synästhesien verantwortlich zu machen.

a) James Thomsons gustative Synästhesien.

Bei James Thomson muß das starke Berücksichtigen der gustativen Synästhesien auffallen. Alle diese Synästhesien haften an dem einen Begriff des Weines. Wir kennen die Macht, die der Wein in James Thomsons Leben ausgeübt hat, und dürfen hier vielleicht mit einer persönlichen Note rechnen. Das seltsame Bild *violet wine* taucht gleich in zwei Gedichten auf:

... my eyes,
My bodily eyes, drank in with sateless thirst
Thy noblest beauty.
(Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 337.)

... myriad sounds and forms and hues
Their sparkling sensual wine infuse,
Till the soul drowses in its drunken clay.
(A Festival of Life, vol. II p. 286.)

... filled ... love's chalice with the wine of music and song.
(He Heard Her Sing, vol. II p. 46.)

We will drink anew of old pleasures;
In the golden chalice of song.
(A Poem, vol. II p. 438.)

... the balm
Of herb and flower made all the air rich wine.
(Weddah and Om-El-Bonain, vol. I p. 55.)

How your eyes dazzle down into my soul!
I drink and drink of their deep violet wine,
And ever thirst the more, although my whole
Dazed being whirls in drunkenness divine.
(Sunday at Hampstead X, vol. I p. 205.)

Sealing thine eyes in passion's dear eclipse,
With pressure on the full blue-veinèd swell,
And thrillings o'er the silken lashes fine,
Mid interdraughts of their deep violet wine? ...
(Bertram to the Lady Geraldine, vol. II p. 343.)

b) Optisch-akustische Synästhesien.

James Thomson wurzelt in der allgemeinen Zeitanschauung mit seinen Metaphern vom Strahlen des Tones und Tönen des Lichtes. Doch wären seine Synästhesien, die jeden Gedanken steigern und dabei doch verwirren, ohne Kenntnis der Vorbilder kaum zu verstehen:

> ... see;
> ... the dome's infinity,
> Lamp'd by all the rhythmic quires
> Of those unconsuming fires!
> (Tasso to Leonora, vol. II p. 314.)

> ... the mighty hands dark-brown
> Grasped a great chorded shell, whose sleek lips played
> Wild freaks of rainbow lightenings to illume
> The gorgeous thunders of its hollow womb.
> (Ronald and Helen, vol. II p. 209.)

> And up the music-moonlight sea
> She floated calm and slow —
> (An Old Dream, vol. II p. 357.)

Auch die scheinbare Einfachheit seiner Synästhesie vom Mond- und Sternenton erweist sich als ein Equilibrieren mit den einmal als analoge Größen erkannten Begriffen von Ton-, Mond- und Sternenlicht:

> ... the moon herself in my dream ...
> Was only the voice supreme, translated into pure light.
> ... the stars were the notes of the singing
> And the moon the voice of the song.
> (He Heard Her Sing, vol. II p. 53 und wiederholt p. 54.)

Es reihen sich nun die Reminiszenzen an das romantische Musiksein des Menschen an. Die letzte Synästhesie wagt eine apodiktische Schlußfolgerung auf alle die Musik-Voraussetzungen im Menschen, die diese Gedanken wohl erschöpfen und auf alle Zeiten aus der Dichtung bannen sollte.

> You floated past me, glorious, tranquil, proud;
> Borne gliding on with such serenest grace
> By slow sweet music, that it seemed to be
> Voicing thine own soul's inward harmony.
> (Lady Geraldine, vol. II p. 338.)

> I saw and heard with such delight
> As rarely charms our lower sphere:
> Blind Handel would not miss his sight,

Thy beauty voiced thus in his ear;
Beethoven in that face would see
His glorious unheard harmony.
(To a Pianiste, vol. II p. 431.)

c) Osmatisch-akustische Synästhesie.

Für die Synästhesie mit ihrer Duft- und Tonvermischung läßt sich eine ganze Skala Beispiele mit gleichen Begriffsverknüpfungen aufstellen; es gab kaum einen Romantiker, der sich das vereinigte Stimmungssuggestionsmittel von Duft mit Musik entgehen ließ. Vor allem liebt es Shelley:

... I wound
Through dewy meads and gardens of rich flowers,
Whose fragrance like a subtle harmony
Was fascination to the languid hours.
(The Doom of a City III, vol. II p. 126.)

d) Weitere Synästhesien.

Merkwürdig unnatürlich wirkt die nächste Thomsonsche Synästhesie, für die mir Vorbilder nicht bekannt sind:

He placed a kiss upon my brow and hair,
. . . .
I felt it burning like a ruby there,
The pallid pearl-gleams in its fulgence died.
(Ronald and Helen, vol. II p. 243.)

Im allgemeinen baut James Thomson seine Synästhesien auf Vorbilder auf, pointiert sie einerseits, andrerseits aber umschreibt und kompliziert er sie. Auch die einfachen Synästhesien, der Vergleich zwischen Stimme und Säule, werden durch Wiederholung verstärkt, oder der Vergleich, Lachen gleich Vögeln, wird weitläufig ausgeführt:

Then she lifted her voice sublime
. . . .
... firm as a column
It rose ...
. . . .
Firm as a marble column soaring with noble pride.
(He Heard Her Sing, vol. II p. 52.)

And laughters winged with joy were wont to rise
And wander bird-like through the suntranced skies,
Rippl ng deliciously the languid air.
(The Doom of a City XV, vol. II p. 140.)

XII. Kapitel.

Francis Thompson.

Einleitung: Inwieweit ist er ein Originalgenie?

Francis Thompsons Dichtung ist ganz getränkt von der Anschauungsweise und Ausdrucksform der metaphysischen Dichter des 17. Jahrhunderts. Und erst eine Untersuchung dieses Einflusses, wie ihn auch die neueste ausführliche Behandlung von Francis Thompsons Stil — die Dissertation Beacocks — wohl noch nicht abschließend dargelegt und an greifbaren, auffallenden Beispielen und Wortparallelen erschöpfend genug illustriert hat, würde zu einer Beurteilung dieses seltsamen Dichters berechtigen. Francis Thompsons Dichtung macht auf den ersten Einblick durchaus den Eindruck des Gesuchten und Überspannten — dies um so mehr, wenn man aus der subjektiven Gedankenwelt der Romantik kommt. Doch der Weg zu seiner Dichtung fuhrte über Swinburnes Wortextase, Merediths Gedankensteigerung und Bildverschränkung, James Thompsons Nervenreizmitteln — ein wenig von ihnen allen auch enthaltend. Noch harrt also die Frage der Lösung, ob Francis Thompsons Dichtung als elementarer Ausdruck eines allgemeinen Glückstaumels, Reaktion auf ein Leben voll trostlosen Leides angesehen werden darf, oder ob sie das Ergebnis abgeklärter, bewußter, literarisch-geschulter Geistesarbeit darstellt. Sein Stil wirkt blendend, betäubend; Visionen auf Visionen, die an uns vorbeihasten, sich zusammendrängen, überstürzen, durchkreuzen — Visionen eines verzückten, schönheitstrunkenen Dichters, der durch Glanz und Jubel aufstreben will zum Unendlichen. Francis Thompson ist dabei aber keineswegs

Sensualist, er genießt die Welt nicht als das, was sie ist, sondern als das, was sie bedeutet.

A. Synästhesien kein Ausdruck des Sensualismus.

Auch die vielen Synästhesien, die wir bei Francis Thompson finden, stempeln ihn nicht zum Sensualisten, haben wir doch längst einsehen gelernt, daß nicht gesteigertes Sinnesleben der Synästhesien bedarf, sondern das Über-den-Sinnen-Stehen. Als Kriterium für Francis Thompsons Sinnesleben kommen seine Synästhesien also nicht in Betracht; sie ordnen sich vielmehr ganz einem einheitlichen Leitgedanken seiner Dichtung unter. Fr. Thompson ist Mystiker, dem die Natur, das Leben, die Sinneskräfte und -daten, die abstrakten Vorstellungen bis zu den konventionell-erstarrten Begriffen allbeseelt sind. Attribute, »Daseinsformen« des ewigen Seins, Symbole des Lebendigen, Hüllen, hinter denen ein Urgeist geahnt wird:

> ... under all these shrouds
> Of light, and sense, and silence ...
> A presence everywhere.
>
> (A Corymbus for Autumn, vol. I p. 144.)

Was anderen Dichtern äußerliche Metapher ist, ist Francis Thompson Wirklichkeit — und seine Wirklichkeit wiederum ist ihm Gleichnis —, Metapher von solcher Bedeutung, daß sie kaum geahnt wird:

> Trope ... itself not scans
> Its huge significance.
>
> (Sight and Insight, vol. II p. 49.)

B. Voraussetzung seiner Synästhesien.

I. Sinneskräfte als lebende Wesen.

Der Mystiker Fr. Thompson sieht nun in der Pflanzen- und Tierwelt unterschiedslos dasselbe Leben. Seine Verkörperung des Abstrakten durchläuft deshalb auch die ganze Stufenleiter der Entwicklung, doch scheint er besondere Vorliebe für die Metaphern von Pflanze und Tier zu kennen, vielleicht fallen auch solche Bilder nur uns besonders auf, weil sie uns fremdartiger sind als uns gewohnte Personifikationen. Da er auch die Sinne als lebende Wesen annimmt, so lassen seine Synästhesien gern alle Sinnesergebnisse in das optische Sinnesbereich konvergieren. Besonders mannigfaltig ist hier die Bildersprache für Musik, die alle Lebensformen aufweist,

deren Daseinsberechtigung aber selten, selbst im Zusammenhang der Dichtung, verständlich ist. Ich zitiere deshalb nur wenige Beispiele:

... music
Budded like frequence of glad daisies.
(Ode for the Diamond Jubilee of Queen Victoria, 1897, vol. II p. 137.)

... disclose my flower of song upcurled.
(Sister Songs, vol. I p. 26.)

My songs have followed you,
Like birds the summer.
(Love in Dian's Lap, vol. I p. 85.)

... he felt the melody make tune like a bee
In the red rose of his heart.
(The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

... the song sank down his soul like a Naiad through her pool.
(The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

Music droops her fingers.
(The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

II. Vereinigung der Sinneskräfte im lebenden Allsein.

Das lebendige Sein, das Fr. Thompson überall sieht, zwingt ihn auch, alle Sinneskräfte in dasselbe zu lokalisieren. Solch Übertragen verschiedener Sinnesqualitäten in den optischen Vorstellungsinhalt des Lebens führt zur Verbindung mehrerer Sinnessphären, z. B. der angenommene Tonausdruck der Pflanzen oder der Sonne ergibt eine Übertragung aus dem akustischen in das optische Sinnesgebiet.

Ich habe natürlich diese Metaphern Fr. Thompsons nicht vollzählig in meine Aufstellung der Synästhesien aufnehmen können, sie widersprechen den Voraussetzungen der Synästhesien, die ich früher formulierte — ich habe sie andrerseits auch nicht übergehen können, da sie die Wesensart, ja das Sein geradezu seiner Synästhesien in ihrer Hauptsache bedingen.

C. Zweck seiner Synästhesien.

I. Mystische Bedeutung der Sinnesreize, vor allem in ihrer Ausdrucksform als Synästhesien.

a) Mystik der primären Sinnesreize.

Es liegt nun eine tiefe, mystische Bedeutung in jedem Sinnesreiz, den wir empfangen, vor allem in den

Sinnesverbindungen, für die die Allgemeinheit scheinbar kein Organ besitzt — den Synästhesien.

Die Farben sind mystische Wesen: *amber-clear and glossy-gold* bezeichnet *tenderness*, *greening sapphire : sorrow* usw. (Sister Songs vol. I p. 32)[1]).

Fremdartig berührt uns die symbolische Auslegung einer osmatischen Reaktion:

> The world's unfolded blossom smells of God.
> (Night of Forebeing, vol. II p. 35.)

Noch fremdartiger die folgende Synästhesie:

> And thy scent of Paradise on the night-wind spills its sighs,
> Nor any take the secrets of its meaning.
> (Lilium Regis, vol. I p. 151),

dann mit Übergang auch noch ins akustische Gebiet des Liedes:

> But my Song shall ...
> ... sigh with joy the odours of its meaning.
> (Lilium Regis, vol. I p. 151.)

Auch in den akustischen Reizen klingt eine mystische Stimme:

> Pipe or cithern, stopped or strung,
> Mimics but some spirit tongue.
> (Sister Songs, vol. I p. 31.)

> And higher and a solemn voice
> I heard through your gay-hearted noise;
> A solemn meaning and a stiller voice
> Sounds to me. (Night of Forebeing, vol. II p. 34.)

> So sang she ...
> ... her magic singing ...
> Mystical in music.
> (Mistress of Vision, vol. II p. 10.)

Viele ahnen diese mystische Sprache der Musik. Wenige aber vernehmen den mystisch-akustischen Ausdruck auch in der Blume; in der kleinen Feldblume wird er teils direkt gehört, teils in seiner Auflösung in eine optische Sinnesgebung gesehen:

> ... musical of the mouth of God
> To all had ears to hear it;
> Mystical with the mirth of God,
> That glow-like did ensphere it.
> (Field Flower, vol. II p. 201.)

[1]) Vgl. Rooker, Francis Thompson (Thèse Paris 1913), p. 67.

Diese Sinnesergebnisse, bald der Allgemeinheit, bald nur dem Eingeweihten, dem Dichter erkennbar, lassen das Übersinnliche, das der großen Welt verborgen bleibt, ahnen, lassen sich als Emanation des Weltengeistes unmittelbar oder durch neue Sinnesdarstellungsformen hindurch verstehen.

Was der Dichter dann sieht und hört, geht hinaus über das sinnliche Erkennen:

> . . . lovely gleamings
> Seemings show
> Of things not seemings.
> (Sister Songs, vol. I p. 48.)

> Colours unseen by the colours seen,
> And sounds unheard heard sounds between.
> (New Year's Chimes, vol. II p. 29.)

Er absorbiert gleichsam jedes körperliche Sehen und Hören:

> Mine eyes saw not, and I saw
> Mine ears heard not, and I heard.
> (Mistress of Vision, vol. II p. 3 u. 10.)

Tief dringt der Mensch in das Mysterium der Welt ein:

> O world invisible, we view thee,
> O world intangible, we touch thee,
> O world unknowable, we know thee!
> (The Kingdom of God, vol. II p. 226.)

b) Umsetzung des symbolischen Gehaltes von Sinnesreizen in neue mystische Sinnesformen.

Die sinnlichen Wahrnehmungen, aufgelöst in ihre Symbolik, wozu oft eine mehrfache Durchdringung der äußeren Erkenntnisform nötig ist, setzen sich nun wieder in neue sinnliche Ausdrucksformen um. Sie prägen sich den Gesichtszügen auf, sie klingen in Harmonien aus — ein neues Mysterium für die Außenwelt. Dies ist die Mystik, die Fr. Thompson in jeder leiblichen Schönheit anbetet. Sie ist ihm das Wesen der Liebe; er sieht sie vor allem in der Jugend und Kindheit verkörpert.

Optisches und akustisches Aufnehmen wirkt zusammen; der Dichter versteht die Mission der kleinen Feldblume:

> He took its meaning, gaze for gaze,
> . . . .
> Its meaning passed into his gaze.
> (Field-Flower, vol. II p. 202.)

Begreifen wir Fr. Thompsons Evangelium der Schönheit, wenn er sagt:

> Thou art — what thou didst gaze upon!
> (A dead Astronomer, vol. I p. 215.)

Oder noch mystischer:

> God sets His poems in thy face!
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 80.)

Gedanken, gezeitigt durch sinnliches Erkennen, umgedeutet ins Symbolische, spiegeln sich wieder im Antlitz der Menschen, vor allem in den Augen:

»O Geheimnis, Mysterium der Augen,« ruft Fr. Thompson aus.
(Night of Forebeing, vol. II p. 43.)

> Pureties gleam white like statues
> In the fair lakes of thine eyes,
> I watch the sparkles that use
> There to rise,
> Knowing these
> Are bubbles from the calyces
> Of the lovely thoughts that breathe
> Paving, like water-flowers, thy spirit's floor beneath.
> (Sister Song, vol. I p. 49.)

Gedanken bestimmen den jeweiligen Farbton der Augen:

> ... eyes ... coloured with her varying thought.
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 92.),

oder noch seltsamer: innere Seufzer, äußere Töne werden sichtbar in den Augen:

> ... Sighs
> In those mournful eyes
> So put on visibilities;
> As viewless ether turns, in deep on deep, to dyes.
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 78.)

> Her inexpressible front enstarred
> Tempers the wrangling spheres to tune;
> Their divergent harmonies
> Concluded in the concord of her eyes.
> (The Night of Forebeing, vol. II p. 43.)

Schließlich läßt Fr. Thompson im Menschen alle mystischen Harmonien zusammenklingen:

> ... O ye,
> The organ-stops of being's harmony.
> (Sister Songs, vol. I p. 63.)

God laid His fingers on the ivories
Of her pure members as on smoothèd keys,
And there out-breathed her spirit's harmonies.
(Love in Dian's Lap, vol. I p. 95.)

Auch mit einer deutlichen Sinnesverschmelzung:

Light most heavenly-human —
Like the unseen form of sound,
Sensed invisibly in tune, —
. . . .
Did inaureole
All her lovely body round.
(Mistress of Vision, vol. II p. 4.)

II. Synästhesien als gesteigerte Ausdruckskraft für starke Sinnesreize.

Noch für eine weitere Eigenart Fr. Thompsons geben die Synästhesien die Handhabe. Sie sind die gesteigerte Ausdrucksgebung für das Übergewaltige seiner Sinneseindrücke. Seine Bilder aus allen Sinnes- und Gedankensphären zusammengefügt, zu ganzen Bildketten verschlungen, bis zur Übertreibung das Übergroße und Prunkvolle suchend, durch Kontraste und Widersprüche herausgehoben, vermögen der Intensität seines Fühlens nicht zu genügen. Auch der hymnische Kraftrhythmus seiner Sprache versagt. Fr. Thompson sucht so grelle Farben, vor allem so laute Töne, daß sie jede Beschreibung farblos und klangleer erscheinen lassen[1]). Da liefern ihm die Synästhesien starke, erschütternd-starke Sinnesreize. Sie besitzen durch ihre Neuheit eine ungeschwächte Suggestionskraft. Sie geben ihm die Möglichkeit, in alles Klangwirkungen hineinzuverlegen. So wird die ganze Natur für Fr. Thompson zu einer einzigen, lauten Jubelsymphonie. Solches Tönen war in den Synästhesien wohl noch nie gehört worden. Vergessen schien das feine Umwerten der Stille durch die Synästhesien. Vielleicht hatte Swinburne schon eine Tonkraft in den Synästhesien entdeckt, aber es wird uns nicht bewußt, wo die Wucht seiner Sprache aufhört und die Begriffsmacht seiner Synästhesien anfängt.

---

[1]) Bezeichnend ist die Wahl, die er in seinen Übersetzungen trifft (vgl. Rooker a. a. O. S. 83). Er dichtet Victor Hugos *Soleils couchants* und *Ce que l'on entend sur la montagne* in Englisch um; es war das farbenprächtigste einerseits, das tonreichste anderseits, was die frz. Literatur ihm zu bieten hatte.

Auch er kennt das gewaltige Erdröhnen der Sonne, die Lieblingssynästhesie Fr. Thompsons:

> ... thou dost set in statelier pageantry,
> Lauded with tumults of a firmament:
> Thy visible music-blasts make deaf the sky,
> Thy cymbals clang to fire the Occident,
> Thou dost thy dying so triumphally:
> I see the crimson blaring of thy shawms!
> (Ode to the Setting Sun, vol. I p. 119.)

> ... I the Orient never more shall feel
> Break like a clash of cymbals ...
> (An Anthem of Earth, vol. II p. 111.)

> East, ah, east of Himalay,
> Dwell the nations underground;
> Hiding from the shock of Day,
> For the sun's uprising-sound:
> Dare not issue from the ground
> At the tumults of the Day,
> So fearfully the sun doth sound
> Clanging up beyond Cathay;
> For the great earth-quaking sunrise rolling up beyond Cathay.
> (The Mistress of Vision, vol. II p. 6.)

> O setting sun, that as in reverent days
> Sinkest in music to thy smoothèd sleep.
> (Ode to the Setting Sun, vol. I p. 117.)

> Thou as a lion roar'st O — Sun,
> Upon thy satellites' vexèd heels.
> (Orient Ode, vol. II p. 23.)

Für Fr. Thompson bedarf die Mystik eine gewaltsam-laute Sprache der Verkündigung:

> God has given the visible thunders
> To utter thine apocalypse of wonders.
> (Orient Ode, vol. II p. 25.)

Fr. Thompson verwertet auch zu diesen Toneffekten die romantische Vermischung von Ton und Licht:

> The calm hour strikes on yon golden gong,
> In tones of floating and mellow light.
> (A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.)

> But soon, from her own harpings taking fire,
> In love and light her melodies expire.
> (Love in Dian's Lap VII, vol. I p. 94.)

> Thy voice of light rings out exultant, strong.
> (Sister Songs, vol. I p. 25.)

Day's dying dragon lies drooping his crest,
Panting red pants into the West.
(A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.)

Aus dem lauten Musikklang, den Fr. Thompson in die ganze Natur verlegt, hört jeder Mensch dann seinen ganz besonderen Ton heraus:

O Nature
. . . .
We hear thee, each man in his proper tongue!
(Night of Forebeing, vol. II p. 33.)

In the land of flag-lilies,
Where burst in golden clangours
The joy-bells of the broom.
(To Monica: After Nine Years, vol. II p. 212.)

... hear each sun-smote buttercup clang bold,
A beaten gong of gold.
(Of Nature: Laud and Plaint, vol. II p. 164.)

For, when ye break the cloven earth
With your young laughter and endearment,
No blossomy carillon 'tis of mirth
To me. (To Daisies, vol. II p. 193.)

Bud, bell, bloom, an elf
. . . .
... all with an unsought accord
Sang together from the sward;
Whence had come, and from sprites
Yet unseen, those delights,
As of tempered music blent ..
(Sister Songs part I, vol. I p. 29, 30.)

Nicht ganz verständlich scheint es, warum bei Fr. Thompson selbst die Augen zu solchen lauten Tönen befähigt sind:

... your eyes are autumn thunders.
(To Monica: After Nine Years, vol. II p. 213.)

He told it out with great loud eyes ...
(A Girl's Sin I. In Her Eyes, vol. II p. 75.)

Fr. Thompson glaubt in diesem Gesamtton einen lauten, leidenschaftlichen Ausdruck gefunden zu haben:

For joy too native, — agitation too instant, too entire for sense thereof.
(Contemplation, vol. II p. 13.)

D. Einzelne originelle Synästhesien Thompsons außerhalb des gewöhnlichen Schemas.

Ich übergehe nun die Aufzählung von den weiteren Synästhesien bei Fr. Thompson. Sie sind weder für ihn charakteristisch, noch verwerten sie neue Gedanken, was bei ihrer nun fast hundertjährigen Tradition auch kaum zu erwarten wäre.

Nur zwei Synästhesien kann ich noch als durchaus originell hervorheben:

> You may hear . . .
> The wind-like keenness of violin,
> The enamelled tone of shallow flute,
> And the furry richness of clarinet.
> (A Hollow Wood, vol. II p. 190.)

> The blossoms smelt of kisses; throats
> Of birds turned kisses into notes;
> . . . .
> The kiss it is a growing flower.
> (A May Burden, vol. II p. 196.)

Synästhesieverbindungen, die mehreren Bewußtseinsinhalten dienen, wie Fr. Thompsons letzte Synästhesie, sind stets im Verhältnis zu den zweigliedrigen Synästhesien ein Novum geblieben.

Schluß.

Rückblick auf den Verlauf der Synästhesien in der englischen Dichtung.

A. Allgemeine Orientierungslinie der Entwicklung der Synästhesien.

I. Ihre Höhepunkte und ihr Aussetzen.

Wenn wir uns nun die Aufnahme dieser neuen Metapherkunst in England noch einmal vergegenwärtigen wollen, so können wir feststellen, daß sich keine fortlaufend steigende oder fallende Linie der Entwicklung erkennen läßt, sondern daß drei bestimmte Kulminationspunkte zu drei ganz getrennten Zeitabschnitten festzulegen sind: Shelleys, Swinburnes,

Fr. Thompsons Dichtung zeigen das Maximum der Synästhesien. Verschiedene der bedeutendsten Dichter kennen dagegen keine oder doch nur eine ganz verschwindend kleine Anzahl von Synästhesien. — Dieses Fehlen der Synästhesien habe ich schon in seiner Hauptsache durch die besondere Dichtungsform begründen wollen. Doch ist diese Erklärung mit ihrer Einschränkung der Synästhesien lediglich auf das lyrische Gebiet zu eng gefaßt: einzelne von Shelleys Buchdramen, Swinburnes Balladen, Byrons Epen und Poes Novellen kennen Synästhesien. Das scheinbare Vermeiden von Synästhesien muß sich genau so wie das bewußte Aufnehmen derselben durch die individuelle Sinnesart und charakteristische Stilform des Dichters verstehen lassen und darf nicht einem blinden Zufall oder äußerlichen Dichtungsschema zugeschrieben werden. Wenn uns modernen Menschen, die wir durch die Dichtung eines ganzen Jahrhunderts an die Synästhesien gewöhnt sind, diese Bilder doch immer wieder auffallen, von welcher faszinierenden Überzeugungskraft müssen sie dann zur Zeit ihrer Entdeckung gewesen sein, zumal bei der engen Fühlungnahme im kleinen Dichterkreise!

So weit ich einen Einblick in Scott, Southey, Moore und Browning gewann, scheinen mir Synästhesien bei ihnen nur ganz vereinzelt vorzuliegen. Scott und Southey stehen objektiv zu ihrer Dichtung; sie kennen nicht die romantische abnorme Feinheit des einzelnen Sinnes; sie sind daher unempfänglich für den Zauber der Synästhesien. So fehlt Scott das differenzierende Sehen außer in Farben, er hat kein Ohr für Musik, keinen osmatischen und gustativen Sinn. Southey liebt es, Sinneseindrücke zu kombinieren, um einen orientalischen Überluxus zu erzielen:

> All blending thus with all in one delight,
> The soul was soothed and satisfied and fill'd;
> This mingled bliss of sense and sound and sight.
> . . . .
> Have touch'd those strings of joy which make us weep.
>
> (The Poet's Pilgrimage III, Sacred Mountain 36.)

> The murmuring wind, the moving leaves,
> Soothed him at length to sleep,
> With mingled lullabies of sight and sound.
>
> (Thalaba IV 10.)

The mingled joy which flow'd on every sense.
(Thalaba VI 20.)

Es folgen hierauf Aufzählungen von Genüssen für den optischen, akustischen, osmatischen, sensorischen und gustativen Sinn. Doch zu einem Übertragen der einzelnen Sinneseindrücke in neue Sinnessphären, zu direkten Synästhesien versteigt sich Southey nicht.

Für Moores Dichtung sind die Synästhesiebilder zu abstrakt, zu kompliziert, die Synästhesieausdrücke von unnötig gewichtiger Prägnanz und Differenzierung; seine Dichtung — trotz gelegentlichen Höhen des leidenschaftlichen Tones oder Tiefen des Ernstes — hält sich auf dem Grundton einer leicht tändelnden, lieblich-süßen Sangeslyrik. Zwei Synästhesien, die sich dem allgemeinen Licht-, Musik- und Duftrausche seiner Dichtung einfügen, bedürfen aber doch der Erwähnung:

Sweet voice of comfort! 'twas like the stealing
Of summer wind thro' some wreathed shell —
. . . .
'Twas whisper'd balm — 'twas sunshine spoken! —
(No, not more welcome. Irish Melodies p. 193.)

Like the gale, that sighs along
Beds of oriental flowers,
Is the grateful breath of song.
(On Music. Irish Melodies p. 183.)

Brownings durchgeistigten, objektiven Seelenanalysen, vorzugsweise in einschneidenden Lebenskrisen, lag das Betonen von kleinem, individuellem, menschlichem Sinnesleben, wie es die Synästhesien ergeben, durchaus nicht. Seinen abgerissenen kraftvollen, vorwärtsdrängenden Stil hätte das Verweilen, das Schmiegsame und Ausgleichende der Synästhesieverflechtungen behindert.

So läßt sich meist bei den markanten Dichterpersönlichkeiten die Stellungnahme für oder wider die Synästhesien und die besondere Wahl derselben annähernd wohl begründen. Auch selbst bei einer Dichterin, die wie Mrs. Hemans so vereinzelte Synästhesien aufweist, zeigen die Synästhesien noch eine gewisse Subjektivität und dadurch Einheitlichkeit: sie sind der Ausdruck ihrer Musik und Blumenliebe:

By what strange spell
Is it that ever, when I gaze on flowers,
I dream of music? Something in their hues

All melting into colour'd harmonies,
Wafts a swift thought of interwoven chords,
Of blended singing-tones, that swell and die.
(Flowers and Music in a Room of Sickness vol. VII p. 137.)

... fair flower scents as they come and go
In the soft air, like music wandering by.
(Forest Sanctuary, vol. IV p. 46.)

... many a wild perfume
Greeting the wanderer of the hill and grove
Like sudden music.
(Thoughts during Sickness, vol. VII p. 286.)

II. Vielfache Verzweigungen der Orientierungslinie.

Gegen Ende des Jahrhunderts werden Betrachtungen über die Synästhesien unmöglich. Die Stilform der Synästhesie ist zum allgemeinen Dichtungsschmuck geworden; es sind wenige Dichter, die sich ganz frei machen von dem Bann dieses Stimmungssuggestionsmittels. So zeigt ein Dichter wie Robert Bridges, der durchaus ein Gegner der extremen, romantischen Richtung der Sinnesvermischung ist und klare, einfache Sinneseindrücke, besonders im akustischen und optischen Vorstellungskreis, sucht und findet, doch Beispiele von Synästhesien:

And the pale stars musically set
To the watery bells of the rivulet.
(New Poems 24, Dunstone Hill.)

... the delicious notes come bubbling from their throats ... like round pearls from a thread.
(Asian Birds, Shorter Poems, Book V No. 8.)

... Music
... silver-speaking mirrors of desire.
(Ode to Music, Later Poems 18.)

What music is like this,
Where each note is a kiss?
(Asian Birds, Shorter Poems, Book V 8.)

What mystery of the heart can so surprise
The mirth and music of thy brimming eyes?
(Millicent Later Poems 5.)

Auch Kipling, den Babbit als *type of Anglo-Saxon sturdiness* bezeichnet, zeigt *traces of advanced sensibility*, wenn er schreibt:

The sun comes up like thunder.
(Babbit p. 172.)

Es gibt andrerseits aber auch kaum Dichter, die konsequent und unter Einsetzung ihrer eigensten Persönlichkeit diese Metapherkunst verwenden. Es wird zur Unmöglichkeit, einen Kerngedanken oder eine Stileinheit aus den Synästhesien herauszuanalysieren. Bei Meredith und James Thomson, die ich, durch ihre besonders zahlreichen Synästhesien bewogen, zur näheren Charakteristik noch herausgewählt habe, mußte ich bald erkennen, daß alle Schlüsse aus ihren Synästhesien nur zu künstlichem Konstruieren verleitet hätten. Außer bei Fr. Thompson, dem ich eine selbständige Rolle auf der letzten Entwicklungsstufe der Synästhesien einräumen zu dürfen glaube, ist den Synästhesien der späteren Zeit nicht die Freiheit und die Originalität des Gebrauches zuzuerkennen, die sie, besonders in ihren Anfängen, so oft als ein Bekenntnis der Dichterindividualität werten ließen. Das Vorkommen der Synästhesien ist nun sporadisch, eine rein zufällige, nicht wesenhafte Erscheinung geworden. Ich muß deshalb darauf verzichten, die Synästhesien, die sich in dieser Allgemeinheit dem Gesichtsfeld entziehen, weiter zu verfolgen.

B. Relative Seltenheit der Synästhesien in der englischen Literatur.

Bezüglich der Häufigkeit der Synästhesien glaube ich feststellen zu können, daß die Synästhesien in der englischen Literatur nie den Umfang einnahmen, den sie in der deutschen Romantik und französischen Symbolistik erreichten, niemals sich auch zu deren Selbstverständlichkeit und Paradoxie auswuchsen. In beiden literarischen Richtungen ist der Gebrauch der Synästhesien zur Manie geworden. In England ist dies außer bei Swinburne nicht der Fall. Die scheinbar große Anzahl der Synästhesien in meiner Aufstellung ist auf einen weiten Dichtungsumfang zu verrechnen. So müssen beispielsweise die etwa 50 Synästhesien bei Shelley, der doch als Hauptvertreter der Synästhesien angesprochen werden darf, auf ein Dichtungsbereich von über 20000 Zeilen, die Dramen ungerechnet, verteilt werden, was ihr Verhältnis andeuten mag.

Auch in der Jetztzeit scheinen die Synästhesien in der englischen Lyrik seltener zu sein als bei unseren zeitgenössischen deutschen Dichtern. Ich kann mir über diese Frage kein abschließendes Urteil erlauben, aber so weit ich bei einem ein-

jährigen Aufenthalt in England von 1914—15 die neueste Dichtung, vor allem in den Dichtungsrevuen, verfolgen konnte, waren Beispiele zu einer beabsichtigten Statistik doch nur äußerst mühsam zu gewinnen.

Es scheint mir durchaus richtig, die Synästhesien nur sparsam in der Dichtung zu verwenden. Gewiß, sie sind eine Errungenschaft, éine Entdeckung sozusagen der Neuzeit, und durch ihre Neuheit gerade so besonders wirkungsvoll; aber dies Überbetonen des eigenen Sinneslebens von seiten des Dichters ist anmaßend und unverständlich; denn der Leser kann sich nicht fortwährend in die ihm meist nicht geläufigen Sinneskompositionen hineindenken und sich zu Zusammenstellungen zwingen lassen, die bei ihm oft eine Willensaktion voraussetzen. Ein ständiges Aufpeitschenmüssen der Sinnesnerven zur Steigerung der Aufnahmefähigkeit und der Vorstellungskraft von Sinnesreizen, wie es die Synästhesien verlangen, setzt auch stets eine gewisse Blasiertheit beim Dichter wie Leser voraus. Auf Kosten der einfachen, spontanen, klaren Sinneseindrücke und dem Sichgenügenlassen an einer Schönheit wird ein Streben nach raffiniert-künstlichen, allumfassenden, überluxuriösen Sinneskombinationen gezeitigt, die sich nicht mehr übertreffen lassen und dadurch zum Untergang geradezu prädestiniert sind.

Das fortwährende Drehen andrerseits im immerhin engen Sinneskreise wirkt ermüdend, ja geisttötend. Ein Auffliegen über die Sinnesschranken, ein Vergessen des kleinlich-menschlichen, sinnlichen Fühlens wird zur Unmöglichkeit. Wir wollen mehr von einer Dichtung als nur *das Gefühl fühlen* lernen [1]).

Heidelberg. Erika v. Siebold.

Berichtigung.

In Heft 1 S. 22 Z. 26/27 ist zu setzen statt: »Dem *Pastel* in *Émaux et Camées* ist Stuart Merrills *Pastels en prose* (1890) nachgebildet«

»Dem Titel *Émaux et Camées* . . .«

und S. 30 Z. 13 ff. statt: »Sie regen dann Coleridge«

»Dieselben Vergleiche in der Kunstsprache regen Coleridge . . .«

---

[1]) Wackenroder, Phantasien über die Kunst II (Ausg. Minor), S. 71.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Otto Jespersen, *Negation in English and other languages.* Det kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser I, 5. København 1917. 151 SS. Pr. Kr. 3,35.

Die Beobachtung, daß in einer Reihe von Sprachen der negierte Satz in Art und Mittel der Bildung auffällige Ähnlichkeiten aufweist, hat dem Verfasser Veranlassung gegeben, seine Untersuchungen, die ursprünglich für den III. und IV. Band seiner *Modern English Grammar* bestimmt waren, auf eine breitere Grundlage zu stellen und außer Französisch, Latein, Dänisch, Altnordisch, Deutsch auch fernliegende Sprachen wie Finnisch in die Betrachtung hereinzuziehen. Das Bohren nach der gemeinsamen Quelle gewisser Erscheinungen, wie der weitverbreiteten Verwendung der Partikel *ne,* auch in Sprachen, die sonst nicht verwandt sind, führt ihn zu physiologischen und weiterhin zu allgemein philosophischen Fragen. Die Untersuchung hat so nicht nur Interesse für den Anglisten und Grammatiker, sondern auch für den Psychologen und Logiker. Die Art der Behandlung des Gegenstandes ist nicht nur neu, sondern neu sind naturgemäß auch eine Reihe von Resultaten. Wenn andrerseits bekannte Vorgänge und Tatsachen, die in der früheren grammatischen Literatur ausreichend belegt und erklärt sind, nochmals unabhängig von dieser in weitem Umfang illustriert werden, so erklärt sich dies aus der ursprünglichen Bestimmung der Materialsammlung. Auf diese sollte nämlich, wie gesagt, die Fortsetzung der Grammatik des Verfassers aufgebaut werden, deren Druck während des Krieges unterbleiben mußte. Die Ausführungen über *nor, neither* und Verwandtes würden wesentlich gewonnen haben, wenn O. Nusser, »Geschichte der Disjunktivkonstruktionen im Englischen«, Berücksichtigung gefunden hätte.

Tübingen. W. Franz.

Charles Butler's *English Grammar* (1634). Herausgegeben von A. Eichler. Halle 1910, Niemeyer. XIX + (12) + 134 SS. Geh. M. 7,—.

A. Eichler, *Schriftbild und Lautwert in Charles Butler's 'English Grammar' (1633, 1634) und 'Feminine Monarchie' (1634).* Halle 1913, Niemeyer. VIII + 134 SS. Geh. M. 6,—.
(*Neudrucke frühenglischer Grammatiken*, hrsg. von R. Brotanek, Band 4, 1 und 2.)

Der vierte Band der verdienstvollen Brotanekschen Sammlung, die jetzt auf acht Bände gestiegen ist, ist Charles Butler (ca. 1560—1647) gewidmet, einem ziemlich konservativen Orthoepisten, der im allgemeinen den Lautstand der Wende des 16. Jahrhunderts überliefert. Geboren in Buckinghamshire, verbrachte er den größten Teil seines Lebens als Landgeistlicher in Hampshire. Als Siebzigjähriger widmete er seine Grammatik dem späteren Karl II., damals ein Kind von vier Jahren. Leider wissen wir nicht, ob der jugendliche Prinz aus dieser "*second milk for babes*" irgend welchen Nutzen gezogen; leicht wäre es ihm sicher nicht geworden, denn der greise Lehrer befleißigt sich in seiner phonetischen Umschrift und seinen Erklärungen oft der verwirrendsten Unklarheit. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Eichler seine vorzügliche Textausgabe mit einem sehr benötigten, scharfsinnigen Kommentar begleitete, der nicht nur den Wortschatz der Grammatik, sondern auch eines anderen von Butler in Transskription gedruckten Werkes begreift, der *Feminine Monarchie* (3. Aufl. von 1634), ein anscheinend ziemlich beliebtes Buch über Bienenzucht. Die Heranziehung gerade dieses Werkes war deshalb besonders wichtig, weil es naturgemäß einen ländlichen Wortschatz birgt, der anderen Orthoepisten fremd ist; in der Tat finden sich hier zahlreiche Dialektwörter, besonders des Mittellandes und des Südens, die von Eichler sorgfältig registriert werden (§§ 9—14).

Butlers Grammatik, die mit einem Lobeshymnus auf die englische Sprache und einem Klagelied auf ihre *cacography* beginnt, zerfällt in vier Kapitel: 1. *Of the Letters*, 2. *Of Syllables*, 3. *Of Words* (sb., adj., pron., vb., praep. und adv.), 4. *Of Words Adjuncts* (Höhe und Stärke des Tons, Akzent, Interpunktion); daran schließt sich ein bemerkenswerter "*Index of words like and unlike*", d. h. eine alphabetische Liste von laut- oder schriftähnlichen Wörtern.

Da die Vorzüge der Eichlerschen Ausgabe und seines knappgehaltenen, aber gründlchen Kommentars bereits anderwärts gebührend gewürdigt wurden (vgl. die Besprechungen von Horn und Ekwall im Beiblatt zur Anglia XXII 355 und XXVII 76 f.), seien hier zum Schlusse nur einige kleine Ergänzungen angeführt. § 24.

Für das unsichere *warling* wird § 38 die Bedeutung 'viel Abgenütztes, oder dergl.' vorgeschlagen, also wohl in Ableitung von *to wear.* Das Wort begegnet in dem Satze "*Its better bee an old mans darling dan a yung mans warling*" und wird von Butler selbst (29, 11 f.) von *weary* hergeleitet (vgl. *dear: darling*), eine Auffassung, die lautlich keine Schwierigkeiten bereitet (siehe Jespersen, Mod. Engl. Grammar 3. 244 und 6. 41)[1]. Die sinnige Lebensweisheit würde also lauten: Es ist besser von einem alten Mann verhätschelt als von einem jungen über Gebühr ermüdet zu werden. — § 42 läßt sich Butlers Motivierung, warum er im Auslaut *ee* statt *ee'* — letzteres das gewöhnliche Zeichen für [iː] — schreibe, vielleicht so erklären: Im Auslaut ist diese Bezeichnung der Länge durch den Apostroph unnötig, weil hier die Lautung — er führt tatsächlich nur ein Wortpaar an — stets gleich (*all one*) ist, d. h. [iː]; also *the bee* = *to bee.* In Ableitungen dagegen kommt ein Quantitätsunterschied zum Ausdruck: *the bees* [iː] gegen *been* [i]. Dazu stimmt auch, daß Butler die Graphien der väterlichen Generation *thre, se, fre* mit seinem eigenen *three, see* und *free* gleichsetzt (6, 7 f. und 12, 36). Anderseits scheint er doch auch einen kurzen Vokal für *to be* zu kennen, indem er den Infinitiv mit dem Pron. *he, me, ye, we* zusammenstellt, Formen, die satzphonetisch ja leicht zu erklären sind (vgl. § 44, Jespersen 4. 431, Ekwall a. a. O. 77). — § 44. Mit Ekwall (a. a. O.) möchte man bezweifeln, ob für *friend* und *people* wirklich Kürze anzunehmen ist. [frĭnd] belegt ja auch Jespersen (4. 312) aus Gill und anderen; dagegen wäre die Kürze in *people* ohne Parallele. — § 58 ist eine Verwechslung unterlaufen: *first, third, bird* werden als die alten Laute und Schreibungen zur Beibehaltung empfohlen; dagegen wird *furst, thurd, burd* ("*where the old sound* [d. h. I] *is left* [d. h. 'aufgegeben'] *only by some*") abgelehnt; vgl. Jespersen 11. 13, wo der Sachverhalt richtig dargestellt ist. — § 92. Verf., der sich in allen seinen Schlüssen einer weisen Zurückhaltung befleißigt, bezweifelt, daß man aus Butlers Angaben den fallenden [ɪu] Diphthongen eindeutig herauslesen kann. [yː] Aussprache anzunehmen, dazu liegt jedenfalls im Texte selbst keinerlei Ver-

---

[1]) In Butlers pedantischer Scheidung von *dear* "charus" (= *expensive?*) und *deer* "carus" (aber auch "dama") die Eichler nicht weiter kommentiert, scheint ein Beweis für Jespersens Vermutung (3. 244) zu liegen, daß alle mit *ea* geschriebenen Wörter trotz ihrer Herkunft von ae. *ę̄*, *ēo* auch [eɪ]-Aussprache haben konnten.

anlassung vor; anderseits läßt aber die Gleichsetzung von Wörtern wie *iw* (= *yew-tree*), *hiw*, *kneew*, *reew* und *rue* (= frz., < lat. *rūta*, 'Raute') die Annahme des Diphthongen nicht nur als »verführerisch«, sondern als nahezu sicher erscheinen. — § 95. Das »rätselhafte« *ful*[c] ist wohl *fuel* (< frz. *feuaile*), vgl. *fir*[c] neben *fier* und *fier* für *fire*. — § 142 ist [ſat] offenbar frz. *chat* mit '*French aſhe*'. — § 143. Das *h* der Interjektionen *ah* und *oh* ist wohl rein graphisch aufzufassen.

Würzburg. Walther Fischer.

LITERATURGESCHICHTE.

Beowulf. Mit ausführlichem Glossar herausgegeben von Moritz Heyne. Elfte und zwölfte Auflage, bearbeitet von Levin L. Schücking. Paderborn 1918, F. Schöningh. XII + 328 SS. 8°. Preis geh. M. 5,—.

Vorliegende 11. und 12. Auflage der altbewährten *Beowulf*-Ausgabe von Heyne-Schücking unterscheidet sich nicht wesentlich von ihrer Vorgängerin (10. Aufl., 1913); doch spürt man in vielen Einzelheiten, vorzugsweise natürlich in den Anmerkungen, die überall sorgfältig bessernde und nachtragende Hand. Schon 1913 wurden als glückliche Neuerung am Kopf der Seiten laufende Inhaltsangaben eingeführt und die handschriftlichen Lesarten am Seitenfuße verzeichnet. Gleichwohl wurden damals diese Varianten und Konjekturen in den Anmerkungen nochmals eigens angeführt. Diese letzteren sind nun fortgefallen, soweit es sich um eindeutige Fälle handelte; auch Angaben über hoch- und tiefgestellte Buchstaben sind jetzt meist fortgelassen. Für manche dieser Auslassungen waren wohl auch praktische Raumfragen maßgebend; denn aus pädagogischen und auch sachlichen Gründen mißt man einige der früheren paläographischen Angaben, z. B. zu Vv. 465, 479, 503, 3175, nur ungern. An neueren Studien wurden vor allen diejenigen von Deutschbein, Holthausen, Lawrence, Panzer, Sedgefield verwertet; ältere Hinweise wurden nochmals überprüft; vgl. etwa die jetzige Gestalt der Anmerkungen zu Vv. 62, 499, 506, 900, 1107, 1650, 1926, 2034, 2220, 2239, 2361, 2393, 2442, 2453, 2559, 2958, 3074, 3178; Finnsbury 34; Glossar unter *Onela* und *Eanmund*. Schückings eigene »Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache«, Heidelberg (Winter) 1915, konnte der Druckschwierigkeiten wegen nur mehr in einem Nachtrag berücksichtigt werden; einige wenige dieser wichtigen

Ergebnisse erscheinen gleichwohl im Glossar verwertet (vgl. unter *æfter, hlid, mōr, stān-boga*). Die Ausstattung ist für ein im Zeichen der Papiernot gedrucktes Buch sehr gediegen.

Würzburg. Walther Fischer.

The Kingis Quair and *The Quare of Jelusy*. Edited with introduction, notes, appendix and glossary by Alexander Lawson. London 1910. 169 SS. Mit dem Bilde Jakobs I. und 5 Faksimiles. (St. Andrews University Publication No. VIII.)

Lawsons schön ausgestattete Ausgabe, die ich ohne Verschulden der Redaktion verspätet anzeige, gibt zunächst eine ausführliche Lebensbeschreibung Jakobs I., des dritten Sohnes Roberts III. Um ihn vor den Umtrieben seines Oheims, des Herzogs von Albany, zu bewahren, wurde er 1406 nach England gesandt, aber von Heinrich IV. gefangen gesetzt und konnte erst 1424 in die Heimat zurückkehren. (Über das Datum der Gefangennahme vgl. die Urkunde im Anhang A.) Noch in der Gefangenschaft heiratete er Lady Joan Beaufort, eine Nichte Heinrichs IV.; sie ist die Geliebte, die er im *Kingis Quair* vom Fenster des Gefängnisses sieht. Nach einer im allgemeinen friedlichen, für Kirche und Universität segensreichen Regierung wurde Jakob 1437 aus Rache für einen Hochverratsprozeß von Sir Robert Graham ermordet. Er war in ritterlichem Sport, in Künsten und Wissenschaften wohlbewandert und wird als Autor gerühmt.

Der Text der beiden Gedichte wird in freigebiger Ausführlichkeit sowohl genau nach der Handschrift (Bodl. Arch. Selden B 24) als auch in emendierter Form gegeben. Hinzugefügt ist eine kurze *Ballad of Good Counsel* nach einer Cambridger und Bannatyne-Hs. Für die ausführlichen Anmerkungen erkennt der Herausgeber die Hilfe der Diss. von Wischmann, *Untersuchungen über das Kingis Quair Jakobs I.* (Berlin 1887) dankbar an. — Str. 148 *knawing (: thing)* kann doch wohl nur Gerundium, nicht 'provincial form of knawin' sein.

Im Vordergrunde des Interesses steht die Frage der Echtheit des *Kingis Quair*. L. schließt sich den Beweisgründen J. T. Browns (*Authorship of K. Qu.*, Glasgow 1896) gegen Jakobs Autorschaft nicht an, kommt aber doch schließlich zu dem Ergebnis, daß diese 'sehr zweifelhaft' ist[1]), trotz des Zeugnisses der

---

[1]) Wenn Fehr, Angl. Beibl. 1914, S. 40, berichtet, L. 'beantworte die

Handschrift und schottischer Historiker, besonders Majors (1469 bis 1550), dessen Zeugnis leider nicht genau wiedergegeben wird (S. XLI, XLV, XLIX). Gegen die Echtheit des *K. Qu.* spricht nach L. der Mangel an greifbaren biographischen Einzelheiten, besonders aber Ton und Stimmung des Ganzen. Wir vermissen den Ausdruck königlichen Standesbewußtseins (auffallend demütig sind Str. 194, 195), schottischen Nationalgefühls und wahrer Liebesleidenschaft, wir hören eher einen moralisierenden Prediger als den Fürsten und Liebhaber. Als Gegenstück wird ein Gedicht des gleichfalls in England gefangenen Charles d'Orléans angeführt (S. LVII). Trotz des Gegengewichts der äußeren Zeugnisse wird man dem Empfinden Lawsons erhebliche Beachtung schenken müssen. Für seine Ansicht dürfte auch sprechen, daß nach Str. 22 die Gefangennahme im dritten Lebensjahre stattfand, in Wirklichkeit erst im elften (vgl. Wülkers Lit.Geschichte).

An Einzelheiten in *the Quare of Jelusy* ('a treatise in reproof of jealousy') verdienen Erwähnung das Anklingen der lehrhaften Geschichte vom Philosophen Sydrak und König Bokas sowie der aus der *Legenda aurea* oder den schottischen Legenden stammenden Erzählung von des deutschen Kaisers Heinrich II. Eifersucht (V. 320 u. 422 u. Anm.).

Auch zu der seltsamen sprachlichen Mischung von Chaucer-Englisch und Schottisch, die sich auch in *Qu. J.* findet, bietet die Ausgabe Beobachtungen. — Im Wortschatz hat *Qu. J.* gemeinsam mit *Lancelot* das sonst mehr westmitteländische *wy* 'Mann' = ae. *wiȝa*. *mon* für 'must' hat nur *Qu. J.* Die in jener Zeit noch seltene Form *ane* des unbestimmten Artikels vor Konsonant hat *K. Qu.* nur einmal (Str. 160, vgl. S. L). Erwähnt sei noch das Zahlwort *sax*. das der Herausgeber Str. 182 für VI der Hs. einsetzt.

Beziehungen sowohl von *K. Qu.* als auch von *Qu. J.* zu der Romanze *Lancelot of the Laik* führen den Herausgeber zu der Vermutung, alle drei könnten von demselben Verfasser herrühren, wobei *Lancelot* in der Jugend aus dem Französischen übersetzt, *Qu. J.* ein stark moralisierendes Alterswerk wäre und *K. Qu.* in der Mitte stände (S. LXXIII). Aber da der *Lancelot* nach Skeat erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht 1478, verfaßt wurde (EETS. 6

Verfasserfrage mit Bestimmtheit dahin, König Jakob I. sei der Dichter des Buches', so entspricht das nicht den Tatsachen.

S. XII), und anderseits Lawson im Gegensatz zu Brown mit Jusserand und Rait *K. Q.* noch in die Zeit Jakobs I. setzt, so gerät er mit dieser leicht hingeworfenen Vermutung in Konflikt mit der Chronologie.

Jena. Richard Jordan.

A. Eichler, *Antibaconianus. Shakespeare–Bacon?* Wien und Leipzig 1919, Harbauer.

Wieder 120 Seiten zur Widerlegung eines, um es gelinde auszudrücken, kindischen Aberglaubens, der entweder längst widerlegt ist oder überhaupt keiner Widerlegung bedarf. Es mag dem Verf. schwer geworden sein, für diese Nichtigkeit so viel Zeit, Mühe und Wissen aufzubieten, die zweifellos im Interesse der Anglistik nutzbringender hätten verwendet werden können; aber das Treiben der neugegründeten österreichischen Shakespeare–Bacon-Gesellschaft, ganz abgesehen von den persönlichen Ausfällen ihres Oberhauptes, machte wohl nach den Proben, die Eichler davon gibt, eine neue gründliche Abrechnung mit den Baconianern unumgänglich nötig. Vor allem ist es ihre pseudowissenschaftliche Methode, die einer vernichtenden Kritik unterworfen wird. Man kann jedem Worte nur aus vollem Herzen zustimmen, wenn man sich auch kaum der Hoffnung hingeben darf, daß damit der Bacon-Wahn endgültig ausgerottet sei. Nur in einem Punkt geht der Verf. offenbar zu weit: er läßt den unschuldigon Bacon die Torheit seiner neuesten Anhänger entgelten und will selbst (S. 109) dessen philosophische Bedeutung nicht anerkennen. Der Autor der *Augmenta scientiarum* und des *Novum Organon* war mehr als ein »großer Pflanzreißer«. Gewöhnlich betrachtet man ihn als den ersten Empiriker. Diese Schätzung geht zu weit. Bacon übernahm in dieser Hinsicht nur die Ideen seiner Vorgänger wie Vives, Valla, Picus de Mirandola, aber er hat ihren Ausführungen die Prägung gegeben, durch die sie dauerndes Eigentum der Wissenschaft werden konnten. Er ist der Vater der *experientia literata.* Allerdings griff er, und das war sein Irrtum, wie Cassirer, *Erkenntnisprobleme* II 28, ausführt, nach den Früchten der Erfahrung, ehe die echten Prinzipien der neuen Methoden gewonnen waren. Nicht in der Lösung, sondern in der Formulierung der neuen Aufgabe der Wissenschaft liegt Bacons Bedeutung.

Berlin. Max J. Wolff.

George B. Dutton, *The French Aristotelian Formalists and Thomas Rymer*. Publications of the Modern Language Association of America XXIX 2, 152—188 (1914).

War Thomas Rymer formalistisch aristotelischer Kritiker nach französischer Art oder rationalistisch traditioneller Kritiker nach englischem Vorbild? Hat Saintsbury oder Spingarn recht? Um diese Frage beantworten zu können, vergleicht Dutton die französische Kritik der älteren Gruppe Chapelain, La Mesnardière, Mambrun, Hédelin und der späteren Schule Rapin, Le Bossu, Dacier Punkt um Punkt mit Rymers Theorien. Zunächst unterscheidet er die beiden Hauptpunkte: Fabel und Charaktere. Für die Fabel werden von den Franzosen in erster Linie drei Dinge gefordert: die Wahrscheinlichkeit, die dichterische Gerechtigkeit und die drei Einheiten. Rymer deckt sich hier vollkommen mit den Theorien der Franzosen, wobei er allerdings bei den Einheiten nicht dieselbe Strenge an den Tag legt. Bei der Charakterisierung stellt der französische Formalismus das Prinzip des Dekorums auf. La Mesnardière gibt z. B. bestimmte Charakteristika für jeden einzelnen Typus. Die Gestalten des Königs, des Tyrannen, der Königin, des Kanzlers usw. müssen gewissen Regeln gemäß gemodelt werden. Rymer stimmt auch hier mit dem französischen Formalismus fast Punkt für Punkt überein. Andere Analogien lassen sich feststellen. Es läßt sich auch zeigen, daß Rymer die einzelnen Werke der französischen Kritiker genau kannte. Besonders bei Mesnardière und Rapin, weniger bei den späteren Poetikern, lassen sich wörtliche Übereinstimmungen nachweisen.

Rymer geht also nicht nur seiner allgemeinen kritischen Stellung gemäß mit den französischen Verfechtern der Regeln einig, er übernimmt buchstäblich zahllose Einzelregeln des französischen literarkritischen Apparates. Allerdings kodifiziert er die Regeln nicht nach Art der Franzosen, er übernimmt sie bloß und wendet sie an. Durch ihn ist der aristotelische Formalismus in England eingeführt worden.

Z. Z. Basel. Bernhard Fehr.

MISZELLEN.

WILHELM VIËTOR.

Am 22. September vorigen Jahres starb an einem jahrelang mit großer Geduld getragenen inneren Leiden Wilhelm Viëtor, Professor der englischen Philologie in Marburg. Er starb nach einem reichen, gesegneten Leben. Trauernd steht die große Schar seiner Schüler und Freunde an seinem Grabe. Wer von denen, die ihn gekannt haben, empfände es nicht als einen tiefen Verlust, daß er uns genommen wurde? Einst, im Anfang der achtziger Jahre, war sein Name der meistgenannte in der ganzen neuphilologischen Welt. Sein Name war ein Programm, zu dem jeder Stellung nehmen mußte, der sich mit den neueren Sprachen beschäftigte, ein Programm, um das sich ein Streit entspann, den der stille, bescheidene Mann gewiß nicht hatte entfachen wollen. Aber dieser Streit trug bei zur Klärung der Ideen und wurde auf dem Gebiet des neusprachlichen Unterrichtswesens von grundlegender Bedeutung. Wie sich auch immer der einzelne zur Frage der Reformmethode stellen mag: die feine, zurückhaltende Art des Mannes, der die Frage ins Rollen brachte, hat sich in beiden Lagern, im Lager der Reformer und der Reformgegner, persönlich die größte Hochachtung und Verehrung erworben, und wenn wir hier einen Erinnerungskranz auf sein Grab legen, so dürfen wir sicher sein, daß mit stiller Wehmut die ganze Welt der neueren Sprachen Kenntnis nimmt von dem schmerzlichen Verluste, der sie betroffen.

Wilhelm Viëtor war ein Weihnachtskind. Am 25. Dezember 1850 war er im Pfarrhaus zu Cleeberg im Nassauischen geboren. Er stammte aus einer alten hessen-nassauischen Gelehrten- und Beamtenfamilie. Einer seiner Vorfahren, Theodor Viëtor (1595—1645), war Professor der griechischen Sprache an der Universität Marburg. Sein Vater war Pfarrer und Schulinspektor. So war ihm im gewissen Sinne seine Lebensbahn vorgezeichnet. Als er noch ein kleines Kind war, wurde sein Vater nach Dörsdorf im Katzenelnbogischen versetzt. Hier, im tiefeingeschnittenen Dörsbachtal mit seinen schönbewaldeten Talhängen, hat Wilhelm Viëtor seine Jugend verlebt.

Dem Dörsbachtal und dem romantisch-schönen Jammertal hat Viëtor auch zeitlebens eine dankbare Erinnerung bewahrt. Gern besuchte er die Heimat, und in den spärlichen Ferientagen, die er sich gönnte, nahm er mit Vorliebe im unteren Lahntal seine Sommerfrische, wo die Schaumburg und das Kloster Arnstein vom hohen Berggipfel niedergrüßen und in den tiefeingesenkten Quertälern des Taunus noch eine Waldheimlichkeit lebt, wie sie sonst selten geworden ist. Dem Dialekt seiner Heimat galt auch seine erste wissenschaftliche Arbeit, die uns zugleich das feine Ohr des späteren Phonetikers und seine Liebe zur Heimat verrät.

Wilhelm Viëtor war ein Knabe von zarter Gesundheit. Alles Wilde, Laute, Heftige war ihm verhaßt, aber einem gutmütigen Scherz, einer kleinen Neckerei war er wohlgeneigt. So war er auf den Gymnasien in Wiesbaden und in Weilburg ein beliebter Mitschüler, und bei seinen Lehrern war er noch besser angeschrieben; denn Fleiß und Pflichttreue waren die Grundsätze seines Wesens.

Nach dem Wunsche des Vaters studierte er seit Ostern 1869 auf den Universitäten Leipzig, Berlin und Marburg Theologie und Philologie. Da er musikalisch war, so trieb er in Leipzig auch Kompositionslehre, während er in Berlin und Marburg sich bei Weber und Justi mit Vorliebe mit Sanskrit beschäftigte. Er war immer unendlich fleißig und gewissenhaft, und wenn Freund Dörr, der ein flotter Burschenschafter geworden war, des Abends von der Kneipe kam, so stieg er wohl bei Wilhelm Viëtor, der in Marburg zu ebener Erde wohnte, ins Fenster und ließ sich von ihm von den altindischen Sandhi- und Religionsverhältnissen erzählen, mit denen dieser sich den Abend über beschäftigt hatte, während die andern Musensöhne Kommerslieder sangen. Aller studentischer Überschwang, alle jugendliche Groß- und Wichtigtuerei war ihm gründlich verhaßt. Treue Pflichterfüllung und rührende Bescheidenheit charakterisierten ihn schon damals wie sein ganzes Leben hindurch.

Nach dem beendeten akademischen Triennium sollte er Ostern 1872 in das Predigerseminar in Herborn eintreten. Da fand er endlich den Mut, dem Vater seine innere Abneigung gegen den gewählten Beruf zu bekennen. Er trieb ein halbes Jahr Englisch und ging dann nach England.

Er war in verschiedenen Unterrichtsanstalten in der Nähe von London als Lehrer tätig. Er unterrichtete nicht nur im Deut-

schen, sondern auch im Lateinischen und Griechischen, ja selbst in der Musik. Mit Lachen erzählte er öfter, wie er einst bei einem Schülerkonzerte ein selbstkomponiertes Musikstück habe aufführen lassen. Es ging auch alles recht gut, nur eine Geige war beständig fünf Takte zurück und führte, als alle anderen Instrumente fertig waren, noch ein kleines Extrasolo von fünf Takten auf, das denn auch extra beklatscht wurde.

Im Herbst 1873 kehrte er nach Deutschland zurück und studierte bis 1874 in Marburg bei Stengel neuere Sprachen. Er war dann vorübergehend Lehrer an der höheren Mädchenschule in Essen und bestand 1875 in Marburg sein Doktor- und sein Staatsexamen. Obgleich er sich nur so kurze Zeit mit den neueren Sprachen beschäftigt hatte, erreichte er doch, daß ihm Stengel unter seine französische Staatsexamenarbeit schrieb: »Nach Form und Inhalt ausgezeichnet!«

In den Jahren 1875—1876 unternahm er eine Studienreise nach England, kehrte zurück und wurde dann Lehrer an der Realschulschule I. Ordnung in Düsseldorf. Im Jahre 1878 siedelte er, als geborener Nassauer, den es immer nach der Heimat zog, an die höhere Bürgerschule nach Wiesbaden über. Hier wirkte er bis 1882 mit großer Berufstreue als Lehrer. Durch seine sinnig-fröhliche Art erfreute er sich gleicher Beliebtheit bei Schülern und bei Lehrern. Er liebte die Musik und den Tanz, und wer ihn, der damals gerade den ersten Teil seiner englischen Grammatik herausgebracht hatte, auf dem Trierer Philologentag hat tanzen sehen, hätte nimmer geglaubt, daß dieser junge Gelehrte meist bis tief in die Nacht hinein an Problemen arbeite, die zu einer Reform unseres gesamten neusprachlichen Unterrichtswesens führen sollten.

Von Wiesbaden aus wurde er als Leiter der Garnierschen Erziehungsanstalt in Friedrichsdorf im Taunus berufen. Die Stelle vertauschte er 1882 mit der eines German Lecturer am University College in Liverpool. Im Jahre 1884 wurde er als Professor der englischen Philologie an die Universität Marburg berufen. Er war der erste und fast der einzige Dozent auf deutschen Hochschulen, der seine Vorlesungen und Übungen in der Sprache abhielt, die er lehren sollte. Durch diese Neuerung machte er Aufsehen bei den Studenten. In großen Scharen strömten sie nach Marburg, um Englisch zu lernen, und die »Marburger Schule« machte sich bald in der jungen Lehrerschaft durch ausgezeichnete lautliche Schulung und Sprechfertigkeit bemerkbar.

Wie kam der junge Professor dazu, diese Neuerungen einzuführen? Viëtor hatte gesehen, wie wenig die alte Übersetzungsmethode zu befriedigenden Ergebnissen führte. Selbst im Lager der alten Philologie wurde eine Reform, z. B. von Lattmann in Clausthal, gewünscht. Der schlesische Graf Pfeil schrieb sein »Eins« betiteltes Buch, in dem er die Erlernung nur einer fremden Sprache befürwortete, diese aber bis zur Lautechtheit und Sprechfertigkeit geübt wissen wollte. Die Sehnsucht nach einer Reform lag also in der Luft. Sie mußte den doppelt erfassen, dessen fein musikalisches Ohr, durch jahrelange Auslandspraxis verwöhnt, empfindlich verletzt wurde durch die unvollkommene Lautbildung der deutschen Studenten und durch ihre mangelhafte Beherrschung des Sprachguts. Er sah, wie die Übersetzungsmethode mit ihren Einzelsätzen, die an die allerverschiedenartigsten Zeiten und Vorgänge des Lebens rührten, im Widerspruch stand mit den Lehren der Psychologie, die die Gruppierung des Wortschatzes um einen Mittelpunkt fordert und ein fortwährendes Hin- und Herspringen zwischen zwei Sprachen und tausend verschiedenartigen Vorstellungen für wenig ersprießlich hält.

Daher schrieb er sein Buch *Der Sprachunterricht muß umkehren*, das 1882 erschien unter dem Decknamen »Quousque tandem«. Er verlangte darin Rückkehr des Sprachunterrichts zu der Methode der alten Humanisten, die ihre Schüler zum Lateinsprechen brachten nicht allein durch Übersetzungsübungen, sondern indem sie sie aufforderten, das vom Lehrer im Vortrag gegebene Beispiel oder das im Lesestück gegebene Muster nachzuahmen. Nachbildung, nicht Übersetzung ist das Schlagwort der neuen Richtung. Ahmt nach die fremden Laute und die fremden Wortverbindungen und Satzkonstruktionen, ohne dabei an die Muttersprache zu denken! Um die Schüler zu lauttreuer Nachahmung der fremden Sprache führen zu können, muß der Lehrer phonetisch geschult sein. Um zu besserer Beherrschung des Wortschatzes zu gelangen, muß das Sprachgut nicht aus Einzelsätzen, sondern aus zusammenhängenden Lesestücken gewonnen und in mündlichem Gebrauch geübt werden.

Der Sprachunterricht muß umkehren war nur ein kleines dünnes Büchlein, aber es schlug ein. In der ganzen neuphilologischen Welt schaute man auf »Quosque tandem«, und da man nicht wußte, wer der Verfasser war — denn Viëtor trat erst in der zweiten Auflage mit seinem Namen hervor —, so gründete sich z. B. in Norwegen

ein Verein »Quousque tandem«, der es sich zum Ziel setzte, Viëtors Forderungen zu verwirklichen. »Quousque tandem« rief eine solche Fülle von Gegenschriften und zustimmenden Schriften hervor, daß jeder Philologe gezwungen wurde, zu den Forderungen Stellung zu nehmen. Heftig tobte der Kampf. Der junge Professor ließ sich aber dadurch gar nicht beirren, sondern handelte in seinen Vorlesungen und Übungen nach den Grundsätzen, die er für richtig erkannt hatte, und empfahl seinen Studenten das Rezept, dem er die gute Note in seinem eignen französischen Staatsexamen verdankte: übersetzt nicht, sondern bildet nach.

Am entschiedensten traten auf seine Seite die alten Schulkameraden Franz Dörr und Karl Kühn und die beiden engstverbundenen Parteifreunde Karl Quiehl und Max Walter. In zahlreichen Schriften, Vorträgen und Probelektionen haben sie der Reformmethode zum Sieg verholfen. Heute sind die aufgestellten Grundsätze allgemein anerkannt und werden nicht nur von der neueren Philologie, sondern auch von der alten befolgt: Die Einzelsätze haben zusammenhängenden Lesestücken den Platz geräumt, der Wortschatz wird nicht mehr aus dem Wörterbuch, sondern aus der Lektüre gewonnen, die dem Vokabulargebrauch voranzugehen hat; die lautechte Aussprache *Kikero* und *natio* statt *Tsitsero* und *natsio* bricht sich immer mehr Bahn, und in den neueren Sprachen wird das Sprachgut nicht mehr durch das Auge, sondern durch das Ohr vermittelt.

Obgleich Wilhelm Viëtor einen so großen Erfolg gehabt hatte, ist er doch der bescheidene, rührend bescheidene Mann geblieben, dem es nie um seine Person oder Meinung zu tun war, sondern stets um die Sache, die er fördern wollte. Er hat, um die Einheit der phonetischen Schriftzeichen zu wahren, Paul Passy die weitestgehenden Zugeständnisse gemacht; er hat anderen, die sein englisches Lesebuch und seine anderen Schriften als Fundgrube für »eigene« Gedanken benutzten, stets gern diese Übergriffe erlaubt, wenn sie der Sache dienlich waren.

Eine Fülle von Schriften sind aus Wilhelm Viëtors fleißiger Feder hervorgegangen, eine große Zahl von Doktorarbeiten hat er aus der Taufe gehoben. Von seinen eignen Schriften sind zu nennen:

Rheinfränkiscke Umgangssprachen in und um Nassau (1875).
Die Handschriften der Geste des Loherains (1876).
Englische Schulgrammatik I (1879, 4. Auflage 1906).

Der Sprachunterricht muß umkehren! (1882, 3. Aufl. 1905).

Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen (1884, 6. Auflage 1915).

Die Aussprache des Schriftdeutschen (1885, 9. Auflage 1914).

German Pronunciation (1885, 5. Auflage 1914).

Die Aussprache des Englischen vor 1750 (1886).

Englisches Lesebuch (mit Franz Dörr), *Unterstufe* (1887, 9. Auflage 1911).

Einführung in das Studium der englischen Philologie (1888, 4. Auflage 1910).

De Uitsspraak van het Hoogduitsch (mit G. G. Valette; 1889, 2. Auflage 1902).

Englisches Übungsbuch (mit Franz Dörr; Unterstufe 1891).

Wie ist die Aussprache des Deutschen zu lehren? (1893, 4. Auflage 1906).

Northumbrische Runensteine (1895).

Kleine Phonetik (1897, 10. Auflage 1915).

Elements of Phonetics (Übs. von W. Rippmann, 1899 u. ö.).

Lesebuch in Lautschrift I (1899, 5. Auflage 1914).

— II (1902, 2. Auflage 1911).

Wissenschaft und Praxis in der neueren Philologie (1899).

Das angelsächsische Runenkästchen (1901).

Methodik des neusprachlichen Unterrichts (1902).

Shakespeare Pronunciation:

I. *A Shakespeare Phonology* (1906),

II. *A Shakespeare Reader* (1906).

Das Ende der Schulreform? (1911).

Deutsches Aussprachewörterbuch (1912, 2. Auflage 1915).

Kleines Lesebuch in Lautschrift (1912).

Viëtor war der Herausgeber verschiedener Zeitschriften und anderer Veröffentlichungen. Wir nennen:

Zeitschrift für Orthographie, Orthoepie und Phonetik (1880—1885).

Phonetische Studien (1888—1893).

Die neueren Sprachen (mit Franz Dörr und A. Rambeau, später mit W. Küchler und Theodor Zeiger) als Fortsetzung der *Phonetischen Studien*, 1894 ff.

Shakespeare Reprints: I (1886, 2. Auflage 1892).

— II (1891, 2. Auflage 1913).

— III (1909).

Hellwag, *De format loquelae* (1886).

Le Bone Florence of Rome (mit A. Knobbe, 1893—1907).
Skizzen lebender Sprachen I (Lloyd, Nord-Engl., 1899, 2. Aufl. 1908).
— II (Vianna, Portug. 1903).
— III (Dijkstra, Holl. 1903).
— IV (Calzia, Ital. 1911).
Marburger Studien zur englischen Philologie 1900 ff.
Sammlung neuphilologischer Vorträge und Abhandlungen (1902 ff.).
Soames's Phonetic Method: The Teacher's Manual I & II (1913).
Soames's Introduction to Phonetics (1913).

Wie die Liste seiner Schriften zeigt, war Viëtors eigentliches Arbeitsfeld die Phonetik. Sein durch das Studium der Musik und durch die Beschäftigung mit den altindischen Sandhi-Verhältnissen fein geschärftes Ohr kam ihm hierbei zu Hilfe. Was er auf dem Gebiete der Phonetik an gelehrter und praktischer Arbeit geleistet hat, wird die Geschichte der phonetischen Studien einmal eingehend zu würdigen haben, die er selbst in dem Artikel »Phonetik« in Reins *Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik* skizziert und bis auf die alten Inder zurückverfolgt hat, eine Frucht seiner altindischen Studien bei Justi. Er schuf für das phonetische Arbeitsgebiet in seinen *Phonetischen Studien* das erste periodische Zentralorgan in Deutschland, und die phonetische Wissenschaft erkannte seine Verdienste an, indem sie ihn erst zum Vorsitzenden und später zum Ehrenvorsitzenden der Association phonétique machte. Durch diese Stellung wurde sein Name als Bannerträger der phonetischen Wissenschaft auch dem Auslande bekannt. Er wurde beauftragt, der Herausgeber der Schriften auswärtiger Phonetiker zu sein, und die Sammlung der *Skizzen lebender Sprachen*, die er bei Teubner in Leipzig herausgab, verdankt dem Bemühen ihre Entstehung, Einführungen und Bilder aus den lebenden Kultur. sprachen auf lautlicher Grundlage zu geben. Auch seine geschichtlichen Arbeiten: *Die Aussprache des Englischen vor 1750* und *Shakespeare's Pronunciation* verdanken seiner Überzeugung von der fundamentalen Wichtigkeit historischer phonetischer Studien ihren Ursprung. Seine phonetischen Arbeiten fanden auch Beachtung in weiteren Kreisen, und als es galt die deutsche Bühnensprache einheitlich zu regeln und phonetisch zu fixieren, da wurde er als einer der wissenschaftlichen Beiräte der Kommission deutscher Bühnenleiter gewählt, die diese Aufgabe in die Hand nahm.

Wenn er einmal das Feld der Phonetik verließ, wie in seiner

Doktorarbeit, in der er die Handschriftenverhältnisse der *Geste des Loherains* klarstellte, so geschah es doch nur, um mit der nächsten Arbeit zu dem Gebiet der Phonetik zurückzukehren.

Der Phonetik, der er einen Platz in der Wissenschaft hatte erkämpfen helfen, wollte er auch Eingang in die Schule verschaffen, indem er wünschte, daß sie zur Grundlage des Sprachunterrichts gemacht würde. Diesem Bemühen verdankt die andere Reihe seiner Schriften ihren Ursprung, die sich mit den Fragen der Methodik beschäftigt.

Im Jahre 1879 gab er als erstes Schulbuch eine kleine englische Formenlehre auf lautlicher Grundlage heraus, in der er zeigte, wie man vom Laut und nicht vom Buchstaben ausgehen müsse. Ihr folgten dann verschiedene Arbeiten über die Aussprache des Deutschen, Englischen und Französischen, die zum Teil auch in fremde Sprachen übersetzt wurden: ein Deutsches Lesebuch in Lautschrift, ein Englisches Lese- und Übungsbuch (mit Franz Dörr) und nicht zu vergessen seine Lauttafeln, die man heute in allen Schulen findet. Seine 1880 gegründete *Zeitschrift für Orthographie, Orthoepie und Phonetik* wurde 1888 durch eine phonetisch-pädagogische Zeitschrift *Die Phonetischen Studien* abgelöst, also eine Zeitschrift, die, bezeichnend für ihn, wieder in erster Linie der Phonetik und dem Unterrichtswesen dienen wollte. Sie wurde 1893 unter dem Titel *Die neueren Sprachen* in eine Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht umgewandelt. Dem Unterrichtswesen, wenn auch hier in erster Linie dem Hochschulunterrichte, wollte er auch dienen mit seinen *Shakespeare Reprints*, in denen er die Quartos und Folios Shakespearescher Dramen in Paralleltexten herausgab. Seine methodischen Erfahrungen faßte er 1902 in einer kleinen *Methodik des neusprachlichen Unterrichtswesens* zusammen, die aus Vorträgen in einem Marburger Ferienkursus hervorging.

Die Shakespeare-Forschung bereicherte Viëtor durch Reimuntersuchung um die Erkenntnis, daß es zu Shakespeares Zeit wie heute vielfach eine doppelte Aussprache für ein Wort gegeben haben muß: eine feierliche, pathetische und eine saloppere, die mehr der Sprache des täglichen Lebens angehörte. Shakespeare bedient sich beider Aussprachen, braucht sie aber nicht promiscue, sondern meist mit feiner Berücksichtigung der Stilform, der Gemütsart und des Bildungsstandes der redenden Person.

Der ältesten englischen Sprachgeschichte leistete Viëtor einen

wesentlichen Dienst durch die Herausgabe der *Northumbrischen Runensteine*, deren Inschriften bis dahin unzureichend ediert waren, und des *Ags. Runenkästchens aus Auzon bei Clermont-Ferrand.* Diese Denkmäler geben der Textkritik und Sprachgeschichte allerhand Rätsel auf, zu deren Lösung Viëtor durch seine Untersuchung Wesentliches beitrug. Er brachte, soweit es möglich war, die Inschrift des Kreuzes von Ruthwell in Ordnung und suchte die Inschrift des Clermonter Runenkästchens neu zu deuten. Die Beschäftigung mit den Runendenkmälern zog ihn an. Seine letzte Arbeit, die er dem Andenken seines im Kriege gebliebenen Sohnes widmen wollte, galt diesen Stein-Inschriften. Hoffentlich ist sie noch druckfertig geworden.

Im Jahre 1886 verheiratete sich Wilhelm Viëtor, wozu ihm Edmund Stengel Gowers »Minnesang- und Ehezuchtbüchlein« auf den Hochzeitstisch legte. Aus der Ehe sind drei Söhne hervorgegangen. Der jüngste von ihnen zog im Jahre 1914 mit hinaus in den Kampf für das Vaterland. Seit dem Herbst 1917 wurde er vermißt. Unter dem Verlust des Sohnes hat Wilhelm Viëtor furchtbar gelitten. Seit dem Frühjahr 1918 kränkelte er. Ein veraltetes Blasenleiden machte sich schmerzlich fühlbar. Ein operativer Eingriff, der im September gemacht wurde, kam zu spät. Am 22. September 1918 ist er seinen Leiden erlegen.

Trauernd stehen wir an seinem Grabe. Was er für die lautechte Aussprache des Deutschen, Englischen und Französischen getan hat, wird von aller Welt anerkannt. Bis in alle Schulstuben hinein sind seine Lauttafeln gewandert, jedes Kind kennt seinen Namen. Was er mit seinen Freunden für die Methodik des neusprachlichen Unterrichts geleistet hat, wird die Lehrerwelt in dankbarer Erinnerung behalten und den still-bescheidenen Mann nicht vergessen.

Frankfurt a. M. Hans Stoelke.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Professor Dr. Bernhard Fehr, der nach Aufhebung der deutschen Universität Straßburg sich nach Basel zurückzog, hat einen Ruf an die Universität Halle als Nachfolger Deutschbeins abgelehnt, um wieder seinen früheren Lehrstuhl an der Handelshochschule von St. Gallen zu übernehmen, der durch die Übersiedlung von Dr. James Clark an die Universität Glasgow kürzlich freigeworden war.

Am 1. Oktober d. J. ist der Hagener Oberrealschuldirektor, Geheimrat Dr. Wilhelm Ricken, in den Ruhestand getreten. Mit ihm scheidet aus dem praktischen Schuldienst ein Mann, der sich um die Entwicklung der Oberrealschule bleibende Verdienste erworben hat. Durch den Geist, mit dem er den neusprachlichen Unterricht zu erfüllen suchte, wollte er die Oberrealschule ihrem letzten und höchsten Ziel näher bringen, auch in ihrer Art eine wahrhaft humanistische Anstalt zu werden. Seine eigentliche schriftstellerische Lebensarbeit gehört dem Französischen. Ihm hat er in den seit 1886 in immer neuen Auflagen erscheinenden Lehrbüchern ein durch psychologische Durchdringung der grammatischen Erscheinungen ausgezeichnetes Unterrichtswerk geschaffen. In den letzten Jahren wandte sich sein Interesse immer stärker dem Englischen zu. Für die von ihm und Professor Sieper in München bei R. Oldenbourg herausgegebene Sammlung *Französische und englische Volks- und Landeskunde* verfaßte er zwei vielgelesene Bändchen: *Geography of the British Isles* und *The Great Drama 1066*. In unserer Zeitschrift (Bd. 52, 140) veröffentlichte er vor kurzem eine kleine Studie über Byrons Thyrza.

CONTRIBUTIONS TO OLD-ENGLISH LEXICOGRAPHY. X[1]).

Brȳdhūs. "Procedens de thalamo suo" is glossed: forþgangende of his *brydhuse* in Arundel Ps. 18, 6. All the other psalters have *brȳdbūr,* but Eadwine's Canterbury Ps. has *brydbure l. gyftbure.*

Forþeccan, shield, protect. The verb in 'protegat te nomen dei iacob', in 19, 1, is rendered by all the Psalters by 'gescylde', except by the Arundel Ps. which glosses: *forþecce* þe naman godes iacobes. We can compare *forhelan, forhȳdan,* Dutch *verdekken.*

Forþroccettan, eructate, belch forth. Arundel Ps. 18, 3 renders 'dies diei eructat verbum' by 'dæges þam dæge *forþracette* word'. Oess marks the word with an asterisk on account of the *a.* Cambridge has *roccytyþ.*

Geaspis, jasper. For our knowledge of classical loanwords this form is important. Ðæt ærest gimcynn is *þæt* is blac 7 grene 7 þa hiw syndon buto togædere gemencgede 7 sindon on naman *geaspis* haten. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. *Zeitschrift für deutsches Altertum,* 34, 229[2]).

Geblǣdan, inflate, puff up. Arundel 34, 21 glosses "et dilatauerunt super me os suum" by "7 *geblæddon* ofer me muþ heora". Similarly "dilatatus" in Hymn 6, 15 is glossed *geblæd,* "dilata" in Ps. 80, 11 *toblæd,* and "dilatatum" Hymn 3, 1 *toblæd.* The cases are too numerous for us to believe that they are instances of a scribal mistake of l for r. Oess, where he speaks about "Buchstabenverwechslungen und Verschrei-

---

[1]) Cf. Engl. Stud. 26, 125; 32, 153; 33, 176; 35, 329; 37, 188; 38, 344; 40, 321; 43, 161; 49, 337.

[2]) From an Old-English point of view only *adamans, magneten, piriten* and *seleten* are interesting; ibid. 232, 233. Cf. O. Funke, Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der altenglischen Literatur, p. 184.

bungen" (pp. 7 and 8) says: "ferner auffallend in labialer Nachbarschaft: l statt r: blidguma, geblosnunge, hwilfe; r statt l: yrpenbanum; gehören hierher auch die Fälle geblæddon, toblæd, geblæd?" This doubt is justifiable, for evidently the glossator misunderstood the word *dilatare:* owing to the neighbourhood of *os* he mistook it for *inflare* and rendered it by *geblædan* or *toblædan*. *Toblædan* is a rare word instanced by Bosworth-Toller only from the Liber Scintillarum; *geblædan* has not been registered. The noun *geblǣd* occurs in the sense of "blister", and as second element of a number of compounds. *Blǣd* is of course quite common, but *blǣdan* has not been registered. Vide *tōblǣdan!*

Gefēaness, joy, gladness. This curious compound occurs in the prose Guthlac V, 250. For the passage "þa wæs he mid gastlicre blisse and mid heofonlice *gefean* swiđe bliþe" of the London MS., the Vercelli fragment has: đa wæs he mid gastlicre *gefeannesse* and on heofoncundre blisse swiđe gefeonde. One would expect *gefēalīcness*. Perhaps *fēaness* = *fēawness* was in the writer's mind.

Geondstrēdness translates the 'dispersiones' of Ps. 146, 2 in the Arundel Psalter: getimbrigende ierusalem drihten *geondstridnes* israel he gegaderede. For the form of the word v. *stregdan* in Bosworth-Toller. The other Psalters have *tōstenc(ed)ness;* Lambeth has *todræfednesse l. tostæncednesse*.

Gewyrht. *Buton gewyrhtum* is synonymous with *be ungewyrhtum,* both translating the Latin *gratis* in Ps. 34, 7, 19 and Ps. 118, 161, with the following variants:

Arundel Ps.	34, 7 *be ungewirhtum.*
	34, 19; 118, 161 *buton gewirhtum* (118, 161 *swiþe* l. . . .).
	119, 7 *orceapunga* (erroneously!).
Lambeth Ps.	34, 7 *buton gewyrhtum* l. *buton geearnung* . . . (verstümmelt durch Beschneiden der Seite).
	34, 19; 118, 161; 119, 7 *buton geearnungum.*
Junius Ps.	34, 7 *bi ungewyrhtum.*
	34, 19; 118, 161; 119, 7 *buton gewyrhtum.*
Cambridge Ps.	34, 7, 19; 118, 161; 119, 7 *be ungewyrhtum.*
Vespasian Ps.	34, 7, 19; 118, 161; 119, 7 *bi ungewyrhtum.*
West-Saxon Ps.	34, 8 *buton gewyrhtum.*
	34, 19 *buton scylde.*

Regius Ps.	34, 7 *ȝifum* (erroneously!).
	34, 19; 119, 7 *orceapunȝum* (erroneously!).
	118, 161 *buton ȝewyrhtan.*
Canterbury Ps.	34, 7 *ȝifum* (erroneously!).
	118, 161; 119, 7 *swiþe* (erroneously!).
Spelman's Ps.	34, 8 *buton* without the accompanying noun.
	34, 22; 119, 7 *buton ȝeearnunȝum.*
	118, 161 *buton ȝewyrhtum.*

In Boetius *buton gewyrhtum* is used in the sense of 'undeservedly' (v. Bosworth-Toller, and Sedgefield's edition i. v. *[ge]wyrht).* The 'gratis' of 34 (35), 7 is rendered by 'without cause', that of 118, 161 by 'without a cause', and that of 34, 19 by 'wrongfully' in the Authorized Version. *Be ungewyrhtum* is translated by B.-T. 'undeservedly, not according to one's deserts'. That this is the meaning is evident from *buton geearnungum (scylde).*

Gestencan, scatter, disperse. This form occurs in Arundel Ps. 67, 31: *gestænc* þeoda þa gefeoht willaþ (dissipa gentes que bella volunt). *Stencan* is somewhat rare, *tōstencan* the usual form.

Glid, v. **slid.**

Goldhordian. This word is recorded in Bosworth-Toller from the West-Saxon Gospel of St. Matthew, VI, 19, 20, where it translates *thesaurizare.* It also occurs in Arundel Ps. 38, 7, where 'thesaurizat et ignorat cui congregat ea' is glossed: *goldhordaþ* ⁊ nat hwam he gesomnaþ þa. Similarly in Vespasian Ps., Regius, Junius, Canterbury *(goldhordæþ)*, Cambridge, Lambeth, and Spelman. The West-Saxon Ps. has *gaderiađ.*

Grētan. As is well-known the first meaning of *grētan* is "to approach, come to, visit, touch, attack, treat or use in any way" (Bosw.-Toll.). In the following passage the word has the sense of 'touch' in the second case, but in the first case it means "to make an impression upon, have an effect upon." Sum stan is þe adamans hatte, nele *him* isern ne style ne awiht heardes *gretan* ac ælc biđ þe forcuþra þe *hine* gretađ. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. Zeitschrift für deutsches Altertum, 34, 232.

Grunddēope, bottom of the sea, deepest part of the sea. This compound of "*dīpe, dēope,* the deep, deep part of water"

occurs in Arundel Ps., 64, 8: qui conturbas profundum maris þu gedrefedest *grunddeopan* sæs.

Hēlā, heu! Schlutter has recorded from Regius 119, 5 the interjection *higlā*, glossing "heu" (*Engl. Stud.*, 38, 17). Arundel has *hela;* Cambridge *hwa;* Canterbury *eow;* Junius *wa;* Vespasian *wæ;* Lambeth *hygla* l. *wa;* Spelman *eow.*

Hūnenū, nonne. To the passages recorded by O. B. Schlutter (Engl. Stud. 38, 17) we can now add Arundel Ps. 38, 8: "Et nunc que est expectatio nonne dominus" glossed: ⁊ nu hwilc l. hwæt is ic abad l. anbiddung min *hunenu* drihten; 59, 12 "nonne tu deus qui repulisti nos" glossed: *hunenu* þu god þu anyddest us; 61, 2: "Nonne deo subiecta erit anima mea" *hunenu* god underþeod biþ sawl min. Cambridge has *hune;* Canterbury *hune* (38, 8), *nealles* (59, 12), *hu ne nu* (61, 2). Junius has *ah ne* (38, 8 and 61, 2), *ahla* (59, 12). Regius has *hunenu* (38, 8 and 59, 12), *hununu* (61, 2). Vespasian has *ahne* (38, 8; 59, 12; 61, 2). Spelman has *hunu* (38, 11; 61, 1), *hunenu* (59, 11). Lambeth has *ne wenstu* (38, 8; 59, 12), *la hu ne* (61, 2). In Hymn 6, 6 the texts which have n o n n e (several have *numquid*) gloss it as follows: Regius *hunenu,* Canterbury *neæles,* Cambridge *acne,* Vespasian *ahne.*

The result is that *nonne* is rendered

- 9 times by *hunenu, hununu* (Ar. 3; Cant. 1; Reg. 3; Reg. Hymn 1; Spelm. 1).
- 6 times by *hune* (Cambr. 3; Cant. 1; Spelm. 2).
- Once by *la hu ne* (Lamb.).
- 7 times by *ahne, acne* (Jun. 2; Vesp. 3; Cambr. 1 [*acne*]; Vesp. 1).
- Once by *ahla* (Jun.).
- Twice by *nealles, neæles* (Cant.).
- Twice by *ne wenstu* (Lamb.).

That is to say: sixteen times a *hū* form is used to render "nonne".

hūnūnū vide **hūnenū.**

Inēþung, inspiration. This translation of the Latin *inspiratio* is found in Arundel Psalter, 17, 16: fram *ineþunge* gast irres þines (ab inspiratione spiritus irae tuae). The Cambridge Ps. has *from eðunge;* the Canterbury Ps. *of oneþunge;* the Junius Ps. *from oneðunge;* the Regius Ps. *of oneþgunge;*

the Vespasian Ps. *from onoedunge;* Spelman's Ps. 17, 18 *of ordunga;* Lambeth Ps. *from onorþunge.* According to Wildhagen (Cambridge Ps. p. 33, note 3) the Bosworth Ps. has *onorþunge.* Cp. Jordan, *Eigentümlichkeiten des englischen Wortschatzes,* p. 54 f., and Schlutter, *Engl. Stud.* 38, 20.

Isopon, hyssop. For the study of classical loanwords in Old English this form is of some importance. In glossing the *hysopo* of 50, 9 (asparges me domine hysopo), the form *isopon* is used by Ar. Ps. and Cambr. Ps. The other Psalters have forms with *(h)y* (for which see B.-T.): Vesp. *ysopon,* Spelman *hysopon,* Canterbury *ysopo.* Junius and Lambeth translate it by *hlenorteare,* whilst Regius leaves it unglossed. Whether we can assume a nominative *ysope* as B.-T. does, seems doubtful; I believe that no such form has as yet been found. The form *ysopan,* from which it appears to have been deduced, may simply be another form of *ysopon* one of those curious Old English perversions of classical common and proper nouns. Cp. O. Funke, Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der ae. Lit., pp. 109, 177.

lāmsceall, testa. The Arundel Ps. reads in 21. 16: aheardode swaswa *lamsceal* mægen min (aruit tamquam testa virtus mea). Lambeth has *blywnys l. crocsceard;* Cambridge, Canterbury, Regius, Vespasian have *tig(e, u)le;* the West-Saxon Ps. has *lǣmen crocca.*

Evidently *-sceal(l)* is a contamination of *-scealu* and *-sciell,* both of which occur in the sense of "dish". Cp. *nyttu.*

Lyftlic, aerial. We know this adjective only from a passage in Chrodegang, quoted by A. S. Napier i. v. *oferlyftlic* on p. 50 of his *Contributions.* It also occurs in Arundel Psalter, 17, 12: þystru wæteru on wolcnum *liftlicum.* All the other Psalters differ from this text.

Nyttu. An interesting case of contamination is the hybrid *nyttu,* preserved in 29, 10 of Junius "hwelc nytto" (quæ utilitas). Arundel has evidently the same or a similar form, although the MS. reading (hilc neteo) is corrupt. *Nyttu* resulted from *nytt* X *notu.*

Ofāniman, take away. Clark Hall has inserted in his Dictionary a number of verbs with the prefixes *ofā-.* To these may be added *ofanumene* in the Prose Guthlac, 19, 26: þæt

ricu beoþ onwende ond *ofanumene*. In each case we shall have to investigate whether we have to do with a real compound.

Oferblissian vide **ofergefēon.**

Oferfægnian vide **ofergefēon.**

Oferflēdness. "Non dabit in eternum fluctuationem iusto" is glossed in the Arundel Ps., 54, 23: na ne seleđ on ecnesse *oferfledness*e rihtwisum. The noun goes with *oferflēdan, oferflēde* and can be compared with *oferflōwness* in form and sense. The glossator misunderstood the Latin text.

Ofergefēon. The Latin text of the Arundel Ps. and the Lambeth Ps. have in 34, 19 'non supergaudeant mihi', where Junius, Cambridge, Vespasian, Regius, Canterbury have 'ut non insultent in me'. Similarly in 34, 24 and 37, 17. In each case the Arundel Ps. translates *na ofergefean me* (37, 19, 24), *þilæs hwonne ofergefean me* (37, 17). Spelman's Psalter has *supergaudeant*, translated by *oferbismrgian* in 34, 22, by *oferfægnian* in 34, 27, and by *oferblissian* in 37, 17. Lambeth translates 34, 19 and 37, 17 *þæt ofer ne blissiun me;* 34, 24 *hi ne geblissian ofor me.*

The compounds must be considered as Latinisms.

Ondrencan, intoxicate, has been registered from the prose Guthlac, p. 150, 18. It also translates the *inebriabuntur* of the Arundel Ps. 35, 9: *beođ ondrængte.* Cambridge has *beođ ȝeindrencte*, Lambeth *beoþ gedrencte*, Vespasian *biođ geindrencte*, Regius *beođ ondrencte,* the West-Saxon Ps. *beođ oferdrencte.*

Ongecīgan, invoke. Arundel 144, 18 glosses "omnibus invocantibus eum" by: eallum *ongecigendum* hine. All the other Psalters have forms without *on-*. Bosworth-Toller registers the nouns *ongecīgung* and *oncīgung.*

Organdrēam, orgeldrēam translate the 'chorus' and 'organum' of Ps. 150, 4. The Arundel Ps. has: heriaþ hine on glibeame ⁊ on *organdreame;* heriaþ hine on heortan (!) ⁊ *organdreame* (laudate eum in timpano et choro; laudate eum in cordis et organo). Spelman's Ps. has: heriađ hine on ȝliȝbeame ⁊ werode. heriađ hine on strenȝum ⁊ *orgenadream.* Regius Ps. glosses: on ȝlyȝbeame ⁊ wynwerede on strenȝum ⁊ *orgeldreame.* B.-T. cites *orgeldream* from the Blickling Glosses and translates it by 'the sound of a musical instrument'. The sound is substituted for the instrument as in the case of *on hylsongæ ⁊ dreæt* for 'in tympano et choro' (Canterbury Ps.). *Hylsong*

(quoted from Spelman's Ps.) is translated by B.-T. as 'timbrel'. This cannot be correct: the glossator translated 'tympanum' by a vague musical term, which certainly did not mean a musical instrument. A similar case is: *on glygbeame ⁊ chorgleowe* (in tympano et choro), *on stryngum ⁊ wyndreame* (in chordis et organo) in the Lambeth Ps.; *wyndream* means a 'joyful sound' and is not a rendering of 'organum': as a matter of fact it generally translates 'jubilatio', 'jubilum'. Schlutter connects *hylsong* (not *hylsung*, as he prints it) with *hyllehama* (Engl. Stud. 41, 163; 38, 305); Förster disregards Schlutter's etymology and connects *hyllehama* with *hyll* (Anglia XLI, 114[3]). — The *orgenadream* of Spelman's Ps. though printed as one word, can hardly be considered as such. Padelford, *Old English Musical Terms*, translates *hylsong* by 'timbrel', and *orgeldream*, *orgenadream* by "music of the organ".

Pocalipsis, apocalypsis. For our knowledge of classical loanwords this form is important. Her ongind embe twelf derwyrđan stanas ⁊ gimmas þe we leornudan in *pocalipsis* þære bec. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 34, 229.

Sīdhealf, latitudo: Authorized Version, "a large place". 'Et eduxit me in latitudinem' is glossed in Arundel Ps., 17, 20, by: ⁊ he gelædde me in *sydhealfe.* Evidently the word *latitudo* caused the glossators some dificulty: Cambridge, *on brœde;* Regius, *on tobredednesse;* Junius, *in brœdu;* Vespasian, *in brœdu;* Canterbury, *on tobredednesse;* Spelman, *on tobrœdednysse;* Lambeth, *on tobrœdednesse. Sīdhealf* strikes one as a rather happy rendering; cp. *sīdland, sīdrand, wīdland.*

Slid, slippery. — The Arundel Psalter 34, 6 glosses 'fiat uia illorum tenebre et lubricum' (= fiant uiae eorum tenebrae et lubricum) by 'synd wegas heora þeostru ⁊ *glidd l. sclidd.* Junius has *ʒlidd,* Regius *slidornis,* Cambridge *ʒlid,* Lambeth *slipor* l. *asceonigendlic,* Vespasian *glidd.* Sweet marks *glidd* in the text of the Vespasian Psalter with an asterisk to indicate the abnormal spelling, and in the glossary with a dagger to indicate the 'erroneous' or 'abnormal' form. As he prints it under *glidder* and does not assign it a place in his Dictionary he probably thought that it was a scribal error for *glidder.* There can, however, not be the least doubt that both *glid* and *slid* are perfectly correct. They are represented in Modern

English by *glid* and *slid*. *Glid*, 'smooth, polished, slippery' and its derivative *gliddy*, 'slippery', are in use in Scotland, Northumberland and Montgomery (*Dialect Dictionary*), and *slid*, 'slippery, smooth, polished, sleek, sly, cunning, smooth-spoken' is in use in Scotland and Cumberland (*Dialect Dictionary*, *N.E.D.*). The Anglo-Saxon words are mentioned in neither dictionary. *Glid* is in Bosworth-Toller with a reference to Spelman's Psalter, 34, 7, and in Clark Hall's first edition, having disappeared in the second edition. *Slid* has not been registered. Spelman's Psalter has *Slipore*, but in the margin of the Cambridge Psalter *ʒlid* is given as a variant. The Canterbury Ps. has: sin wegas heora þystro ⁊ *stlidornis*.

Tōālȳsan, dissolve. To the number of compounds consisting of the prefix *tō-* and a verb compounded with *ā-* (*tō-āmercian*, *tōāspanan*, *tōāwylian*) we can now add *tōālysan*. Arundel Ps. 72, 21 glosses "et renes mei commutati sunt" by "⁊ æddran mine *to alysede* synd". The other Psalters have *resoluti* for *commutati*, with the exception of Spelman and Lambeth, which have *commutati*, glossed by *awende* (Spelman), and *commotati*, glossed by *astyrode* (Lambeth). Evidently the *toalysede* of Arundel is traceable to a text which has *resoluti*.

Tōblǣdan. In Ps. 80, 11 all the Psalters translate *dilata* by forms of *-brǣdan* (to-bræd, abræd, ʒebrede). Only Arundel has: *toblæd* muþ þinne ⁊ ic ʒefilde hine. Superficially this looks like an error, but bearing in mind that "caritas non inflatur" is rendered "soð lufu na byþ *toblædd*" in Liber Scintillarum, 82, 10, we shall have to accept the instance of Arundel 80, 11 as the second occurrence of this rare word. The meaning is of course "to puff up, inflate". Vide *geblǣdan!*

þrāwere, turner, twister. Arundel Psalter 17, 27 renders 'et cum electo electus eris et cum peruerso peruerteris' by '⁊ mid gecorenum gecoren þu bist ⁊ mid *þrawerum* forcirred'. Oess gives this gloss as one of the 'verderbte Glossen' (pp. 13, 14), substituting *þweorum* for *þrawerum*. This conjecture is made plausible by the *þweorum* of some of the other Psalters (e. g. Lambeth). Still, *þrawere* is by no means impossible, although as a translation it is faulty, both in sense and form. Cp. the *forhwyrfed* of Regius and Canterbury. The great number of mistaken meanings should make us hesitate to condemn words, even though they have not been found in other texts.

þrēaswinge. This word glosses *flagella* in Arundel Ps. 37, 18: forđon ic on *þreaswingum* geara ic eom (quoniam ego in flagella paratus sum). Cp. Đa đe ic lufige đa ic đreage and beswinge, *Homl. Th.* I, 470, 26; God beswingđ and þreađ đa đe he lufaþ, *ibid.* II, 548, 18; đa hi for heora synnum đreageaþ and swingaþ, *Bede* I, 27; het hi þa swingan, susle þreagan, Jul. 142. Scs̃. Petrus hine mid grimmum swingum swong and þreade, *Bede* II, 6.

þurhforþfaran, pertransire. This Latinism occurs in Arundel 123, 5, where "torrentem pertransiit anima nostra forsitan pertransisset anima nostra aquam intollerabilem" is glossed: burnan *þurhforþfærþ* sawle ure wenung *þurhfore* sawle ure wæter onræfigendlic. For *pertransivit* and *pertransissit* Cambridge has *þurhferde;* Canterbury *þurhferþ, þurhferæþ;* Regius *þurhfor, þurhfore;* Vespasian *þurhleorde;* Lambeth *þurhfor;* Junius, which has only the first, *þurhleorde.*

Ungewyrht vide **gewyrht.**

Unræfigendlic, intolerable. In the Arundel gloss "aquam intollerabilem" *wæter anræfigendlic,* we seem to have a case of contamination. Cambridge has *unarefnydlic;* Canterbury *unæriefnedlic;* Regius *onaræfnedlic;* Vespasian *unarefnendlic;* Lambeth *unarefnedlic;* Junius *unaræfnendlic.* Evidently we have in this case a contamination of a form derived from *(ā)ræfnan* with *(ā)rǣfan, (ā)rāfian* to wrap.

Wæterliēst, want of water, is registered from Assmann's Homilies (108, 177). The Arundel Ps. 106, 4 has "errauerunt in solitudine *in inaquosa*", for which the other Psalters have "in siccitate". *Inaquosa* is glossed "on wæterliste". Similarly Arundel and Spelman translate the "in inuio" of 106, 40 by *on wegliste, on wegleaste.* V. Bosw.-Toll. i. v. *weglēast.*

Weglēast, want of road, tract of land without roads, vide *Wæterlēast.*

Wiþerbrecian. This is a contaminated form resulting from *wiþerbrocian* and *wiþerbreca.* It occurs in the Arundel Ps. 34, 19: na ofergefean me þa þe *wiđerbrecaþ* me unrihtlice. The Junius Ps. has *wiþerbrociađ,* Regius *wiþerweardiađ,* Cambridge *wiđerbrociađ,* Lambeth *wiđriađ,* Vespasian *wiđerbrociađ,* Canterbury *wiđerweardiađ,* Spelman *wiđerweardiađ* (34, 22).

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

VOM ROMANTISCHEN UND GESCHICHTLICHEN WALDEF.

Im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 128, 401—403 (Juni 1912) hat A. Brandl von meiner im März desselben Jahres erschienenen Edition der *Historia Regis Waldei* (Bonner Studien z. Engl. Philologie 4) schnelle Notiz genommen. Kritisch befaßt sich das Referat allerdings nur mit jenen vier Seiten der im ganzen 76 umfassenden Einleitung, die nach historischen Erinnerungen im Waldefroman fragen. Hier will es nicht ohne weiteres meinem wesentlich negativen Urteile beipflichten, wonach der zwei von den sechs Büchern des Romans beherrschende König Waldeus und der im Jahre 1076 enthauptete Herzog Waltheof »weder im Leben noch im Tode viel gemein hatten, ausgenommen den Namen«. Wären die vier Einwendungen des Referates alle ganz stichhaltig, so brauchte damit meine Ansicht noch nicht widerlegt zu sein, denn ich bestritt ja nicht einiges Gemeinsame, sondern viel Gemeinsames (LXV), »irgendwie erheblichen Anschluß an historische Ereignisse« (LXIV), und meinte, daß Forscher wie F. Liebermann mit ihrer Bezweiflung eines solchen Anschlusses »dem wirklichen Sachverhalt näherkommen dürften« (LXV) als andere, die ohne Kenntnis des Romans als seinen Hauptinhalt die Geschichte des Waltheof vermuteten. Allein ich glaube nicht an die Beweiskraft der in dem Referat geltend gemachten »engeren Parallelen« zwischen Waldeus und Waltheof, so bestechend sie dem ersten Blick erscheinen könnten; und wenn auch die sonstige in- und ausländische Kritik meinen Standpunkt niemals in Zweifel gezogen hat, so halte ich es doch für gerechtfertigt, auf ihn noch einmal zurückzukommen und Brandls Forschungen mit den meinigen zu vergleichen. Ein Anlaß dazu wäre nach der Meinung des Herausgebers der *Bonner Studien zur Englischen Philologie*, K. D. Bülbring (†), die Anzeige von B. Neuendorff (†) im *Literarischen Zentral-*

blatt 1913 Nr. 44 gewesen, der auf Brandl hinwies, ohne indes zu der strittigen Frage Stellung zu nehmen; mir lag jedoch daran, weitere Kritiken abzuwarten. Jetzt brauche ich nur auf die Argumente meines ersten Kritikers einzugehn; es zu tun, war von Anfang an meine Absicht, da ich für meine Ausgabe mit ihren 255 Seiten lateinischen Textes unter den heutigen Neuphilologen "with little Latin (and less Greek)" weniger Leser erwarten konnte als für das knappe Referat, das eine sichere Grundlage für das Urteil über unser Problem (und also auch über meine Bemühung darum) nicht bilden konnte.

1. »Vorleben des Waldeus wie des Waltheof in der Normandie.« — Der Romanheld wird als Knabe von wenigen Jahren (S. 48. 50) in die Normandie geflüchtet, aus der er als Jüngling (S. 53) zur Gewinnung des Vatererbes nach England zurückkehrt. Dieser Sachverhalt verträgt natürlich die Bezeichnung »Vorleben in der Normandie«, er ist aber romantischen Quellen nachgebildet (XLIV, XLIX, LII); wenn also eine Übereinstimmung mit der Geschichte des Waltheof wirklich vorläge, so könnte es auf Zufall beruhen. Außerdem legt die *Historia* selber so wenig Gewicht auf dies Vorleben, daß sie die Gattin des Waldeus versichern läßt 'numquam mare transivit' (S. 189).

Von dem Verschwörer und Märtyrer Waltheof lesen wir in den altenglischen Annalen z. J. 1067 (Ms D), er habe den Eroberer auf seiner Reise in die Normandie, wo der Aufenthalt neun Monate währte, begleitet; weiter heißt es z. J. 1076, auch in Ms D, er sei dorthin gefahren, um seine Beteiligung an der Verschwörung gegen den König reumütig zu bekennen (laut Ms E ward Waltheof nach der Rückkehr des Königs ergriffen). So etwas ist aber wohl nicht als ein »Vorleben« zu bezeichnen (1076 war das Todesjahr des Herzogs! Und welcher bessere Engländer reiste damals nicht schon gelegentlich nach der Normandie?). Es ist nicht anzunehmen, daß der historische Tatbestand zu dem romantischen umgebildet worden ist. Andre Beziehungen Waltheofs zur Normandie kenne ich nicht, außer daß 1061 Waltheof dux eine Urkunde betreffend die Kirche von Rouen (Kemble 810) mitgezeichnet hat. Davon sagt Brandl nichts, auch nichts von seinen Quellen, so daß ich die Annalen vermute.

2. »Beide standen gegen den König von London.« Diese Parallele ist in der Form sozusagen »zugespitzt«, doch will ich mich hier über Wilhelm den Eroberer als König von London nicht aufhalten. Übersehn oder geleugnet habe ich die Ähnlichkeit so wenig wie die weiter unten zu besprechende, die sich bezieht auf die Verurteilung des Verschwörers durch das englische Gericht, und was dazu führte. Nur meinte ich, ein Anglonormanne — das war der Verfasser von Bramis' Original — hätte den Verräter nicht verherrlicht, »sofern er über den geschichtlichen Verlauf unterrichtet war« (LXV), während er von den Engländern gelegentlich geringschätzig redet (XXXIV): Sympathie für Waltheof war nur der englischen Seite natürlich. Das Referat bemerkt dagegen, die Annalen zu unserem Zusammenhang hätten, »obwohl in ausgesprochener Sympathie mit dem Normannenkönig, ein deutliches Reimpaar aus einem englischen Waltheofgedicht zitiert«; und mit der Zweisprachigkeit nach 1066 sei ein Tendenzwechsel leicht gewesen. Das »obwohl« des angeführten Satzes läßt glauben, daß der Annalist doch seine Sympathie für Waltheof bekundet habe; dabei sind jene Verse ausdrücklich gegen die Verschwörer gerichtet. Brandl hatte das in *Pauls Grundriß* II[2] 1084, wo er den *Rei Waldef* in Beziehung setzte zu dem von ihm erschlossenen altenglischen Waltheofgedichte, selber mit Recht vermerkt; ein Tendenzwechsel kommt hier demnach nicht in Betracht. Ich bleibe also der Ansicht, daß der Waldefdichter nicht das Ziel hatte, den Märtyrer zu feiern; er braucht von ihm nicht viel mehr gewußt zu haben als von den anderen großen Namen der spätaltenglischen Geschichte, die er ebenso »romanhaft verwendet« (LXVI).

Dafür, daß im Roman die Figuren Frodas und Fergus den Eroberer »ersetzt« hätten, wie das Referat vermutet, besteht kein Anhalt. Frodas, der ungetreue Verweser von Waldeus' Erbe Norfolk, ist literarischem Vorbild nachgeschaffen (LII). Fergus ist Nachfolger Uthers von London, von dem er Waldeus als Erbfeind übernimmt. — Auf diesen zweiten Einwand ist zurückzukommen.

3. An dritter Stelle verweist das *Archiv* zunächst darauf, daß Waltheof 1069 sich den Söhnen Cnut und Harold des Königs Sweyn Esthrithson bei ihrem Einfall angeschlossen

habe; Cnut sei dann 1076 wieder nach England gekommen und 1085 abermals, mit seinem Schwiegervater Rodbeard von Flandern, einem Einfall wenigstens nahe gewesen. »Im Roman hat es Waldeus bei seinem ersten [?] Kampfe zu tun mit Sweyn, der zuerst gegen, dann für ihn ist und rex Colcestrie heißt; mit Hardyngus, Graf von Tasburgh, der durchaus zu ihm hält; mit Knoudus rex Cantabrigie und Roud rex Thetfordie, was ganz danach aussieht, als wäre jene Gruppe von Dänennamen nahe beim Wohnort des Bramis frei umgedeutet worden.« Ich vermag die Gleichung Hardyngus—Harold, Roud—Rodbeard nicht anzuerkennen. Bei dem häufigen, im Roman sonst noch vorkommenden Namen Hardyngus lag kein Grund vor, auch kein formeller, ihn an Stelle von Haroldus, einen berühmten Namen zu setzen; für Rodbeard den dänischen Roud einzuführen, war auch unnötig. Roud ist evident als Produkt aus dem Ortsnamen Roudham bei Thetford (Rudham i. Doomsday Book; Historia S. 89), was Brandl übersehen hat. Aus der Topographie hat der Dichter auch andre Namen gewonnen (Atlyng, Beda, Castor, Gymundus, Ikenilda). — Warum dann Sweyn Esthrithson von einem in der Gegend von Thetford Heimischen gerade zum König von Colchester in Essex gemacht sein sollte, ist auch nicht ersichtlich. In diesem Sweyn sah ich daher den dänischen Sweyn, der 994 Essex verwüstete (LXVI); mit dem bei Freeman, *Norman Conquest* II 126 n. genannten Sweyn von Essex ist nichts anzufangen. Nicht von dem von 994, wie Brandl mich mißversteht, sondern von Sweyn Esthrithson sage ich (LXVII), er kämpfte gegen Norwegen, nachdem er (vergeblich) England um Hilfe gebeten, und ich vergleiche damit im Roman den Swenus, dem Gudlacus (ein Sohn des Waldeus, nicht dieser selber) gegen Norwegen beisteht (S. 159). — Noch andre sachliche Bedenken habe ich gegen Brandls zunächst wohl überraschende Parallele. Mit Sweyn Esthrithson scheint Waltheof keine unmittelbaren Beziehungen gehabt zu haben; mit Rodbeard nur die, daß beide jene Urkunde zeichneten, was Brandl für sich anzuführen unterläßt; mit Cnut nie feindselige, während im Roman Waldeus mit ihm wie mit Roud in Erbfeindschaft lebt; endlich wären aus den nordischen Brüdern Cnut und Harold englische Gegner geworden, deren einer den andern tötet.

Aus dieser umfassenden Divergenz des von Brandl ver-

glichenen Materials gewinne ich die Bestätigung meiner Ansicht, daß nicht Roud und Hardyngus, sondern nur Waltheof, Sweyn, Cnut als der Geschichte und Dichtung gemeinsam gelten können, daß mit Knoudus der berühmteste Träger des Namens († 1035), mit Sweyn der 1014 gestorbene gemeint oder erinnert war; keiner von beiden ein Zeitgenosse des Verschwörers. In dem von Knoudus Berichteten klingt die notorische Grausamkeit Cnuts von 1014 nach. Von einem andern Cnut wissen wir zwar, der zu Waltheof feindlich stehen mußte, wie der Knoudus des Romans zu Waldeus: er war von den Söhnen Carls, die der Herzog 1073 zu beseitigen suchte, und entging durch zufällige Abwesenheit, wie sein Bruder Sumorled durch seine Beliebtheit, den Mördern der andern; Freeman l. c. IV 525. Auch dies hat mich nicht veranlassen können, die fragliche Episode im Roman für das Echo einer historischen zu halten. — Was sodann Sweyn betrifft, so mutmaßt Brandl weiter, in ihm habe die Dichtung Sweyn Esthrithson und Sweyn Godwineson verschmolzen; dieser »hatte 1050 eine Fehde mit Beorn, nahm ihn tückisch auf einem Schiffe gefangen und schaffte ihn beiseite. Bern führt den Colchesterkönig Sweyn als überwundenen Gegner zu Waldeus, gerät später auf einer Ruderfahrt in dessen Hände und verfällt trauriger Gefangenschaft. Namen und konkrete Hauptbegebenheiten stimmen.« Hier hat der Rezensent den lateinischen Text nicht recht gelesen und auch das vollständige Namenregister nicht zu Rate gezogen. Freiwillig begibt sich Sweyn in des Waldeus Lager, um dort sein Leben teuer zu verkaufen; er tötet dort viele, wird auch angegriffen, aber voller Bewunderung für seine Tapferkeit läßt Waldeus ihn zu sich bitten durch Bern, der ihm Schonung zusichert. Nicht als Überwundener also tritt Sweyn vor Waldeus, und mit Bern hat er mit nichten eine Fehde, vielmehr nur eine kurze, höfliche Unterhaltung (S. 91). Was aber sonst noch das Referat von Sweyn aussagt, berichtet der Roman gar nicht von diesem, sondern von Fergus: der verhaftet den Waldeus mit Gefolge, worunter auch Bern, bei Aufbringung des Bootes; die Ergreifung des historischen Beorn spielte sich ganz anders ab, und mit der traurigen Gefangenschaft Berns steht es so, daß er wie Waldeus sehr schnell wieder aus dem schrecklichen Gefängnis befreit wird, das literarisch veranlaßt war (LVI). Danach muß ich sagen,

daß weder die Namen noch die konkreten Hauptbegebenheiten stimmen.

4. Schließlich vergleicht Brandl Waltheofs Festnahme, Verurteilung und Hinrichtung, nachdem er sich in Norfolk verschworen, mit Waldeus' Festnahme, drohender Verurteilung und Hinrichtung, nachdem Fergus sich nach Norfolk aufgemacht, ihn zu ergreifen; und er findet bemerkenswert, daß die zeitweilige Verbindung Waltheofs mit Norfolk im Roman zu einer ständigen geworden sei, insofern der Held (dieses Romandrittels) König von Norfolk sei. Zu diesem letzteren Punkte hatte sich meine Einleitung nicht geäußert einmal, weil die Lokalisierung von Ralph Guaders Hochzeit zweifelhaft ist; Florence von Worcester verlegt sie nach Cambridge, was Freeman u. a. annehmen und auch die mönchische *Vita et passio Waldevi Comitis* (Michel, Chron. Anglonorm. II 113) berichtet; ein direkter Zusammenhang aber der Annalistennotiz mit dem *Rei Waldef* ist zweifelhaft. Sodann jedoch hatte sich mir ergeben, daß der Waldefdichter in und für Norfolk schrieb; der Held also, wer es auch war, mußte zu Norfolk Beziehungen haben. Im übrigen ist mir das Gemeinsame nicht entgangen, das Waltheof und Waldeus in ihrer Stellung zu Wilhelm resp. Fergus haben; ich konnte es nicht verkennen, wo ich ja zugab, daß der Titelheld seinen Namen von dem Herzog haben mag (LXV), vielleicht sogar unter dem Einfluß der *Vita et passio* (LXVI, LXXIII). Ich sage aber (LXVI), vielleicht zu vorsichtig, »ohne weiteres« berechtige des Waldeus Gegnerschaft gegen Fergus, der ihn vor sein Hofgericht stellt, nicht zu dem Glauben, der Dichter habe an Waltheofs Verschwörerrolle und gerichtliche Verfolgung gedacht und erinnern wollen. Denn erstens ist Waldeus kein Verschwörer, während Waltheof einer war; zweitens wird Waldeus auch gar nicht abgeurteilt, wie es mit Waltheof geschah, sondern einem scheinbaren Feind überlassen, der ihn alsbald befreit; drittens stirbt Waldeus nicht den Märtyrertod, sondern den Schlachtentod; und die Festnahme der Namensvettern vollzieht sich nicht übereinstimmend, da Waltheof sich schuldbewußt dem König in der Normandie stellt, Waldeus beim Rudersport bei Dunwich (Suffolk) in die Hand des Fergus fällt. Es handelt sich also bestenfalls um einen romantisch unklaren, wirren Anklang an

den Prozeß des Waltheof; und müßte man selbst noch hinzunehmen, was Brandl nicht erwähnt, daß in beiden Fällen die Richter uneinig sind (Michel l. c. 116, *Historia* S. 138 ff.), so sähe ich doch nicht, daß man in dem Roman eine Verherrlichung des Märtyrers zu erblicken hätte. Wenn das Referat in der *Historia* »historische Züge realer Art wirr umgebildet« findet, so läßt es nicht deutlich werden, daß auch ich diese Ansicht vertrete, allerdings in bezug auf Waltheof nur den Prozeß dahin rechne.

Daraufhin glaube ich, daß mein im Eingang angeführtes Urteil als gesichert gelten darf, solange nicht ganz neues Material dagegen ins Feld geführt werden kann. Ein wirklicher Gegensatz zwischen den hier verglichenen Anschauungen scheint mir nur in einem Punkte vorhanden zu sein: Brandl glaubt an eine schriftlich und liedmäßig überlieferte Waltheofsage und schreibt mir denselben Gedanken zu, wenn er mich von der Sage sprechen läßt; ich habe aber weder in der Vorrede noch sonst von einer Waltheofsage gesprochen und ausdrücklich (LII) bemerkt, man dürfe nur von Dichtung sprechen.

5. Noch ein Wort zu Brandls Schlußsätzen. Sie regen zu Kombinationen darüber an, ob Waltheofs Nachfolger in der nordhumbrischen Verwaltung, der Lothringer Bischof Walcher, zusammenhänge mit dem Wacherius einer Straßenballade, auf die bekanntlich Giraldus Cambrensis (*Gemma eccles.* D. II, *Rer. Brit. Scr.* 290) anspielt. Wer wäre aber, bei Annahme eines Zusammenhanges, der dort genannte Landericus? Walcher müßte dann jener Auchier sein, der in der altfranzösischen Literatur stets mit Landri zusammen erscheint. — Diesen Walcher auch mit dem Waldeus-Sohne Guyacus zu kombinieren, geht nicht an. Diese Figuren verbindet nichts, ihre Namen sind unvereinbar, Guyacus stammt mitsamt seiner Romanrolle aus der Guysage (LIV). — Endlich muß ich auch bezweifeln, daß »Heiligennamen« wie Beda, Erkenwald, Felix auf »phantastische Mönchsarbeit« deuten. Beda ist kein Heiliger und vom Waldefdichter aus Bedford gewonnen. Felix begegnet nicht selten auch in den altfranzösischen Chansons de geste, und Erkenwald könnte sich auch für häufiges altfranzösisches Herchembaut mit seinen Varianten eingestellt haben. Aber damit komme ich selber ins Kombinieren, und darauf heißt es verzichten,

namentlich solange der *Rei Waldef* noch immer nicht gedruckt ist. Hoffentlich läßt die lange geplante Ausgabe dieses wichtigen Textes aus deutscher Hand nicht weiter unabsehbar auf sich warten. Herr Kollege W. Suchier könnte sich den Dank auch der Anglisten sichern, wenn er ihnen das Original des Bramis zugänglich machte. Einstweilen ist jedoch kein schlechter Ersatz in der *Historia* geboten, die ich angesichts ihrer reichen, vielfach köstlichen Schönheiten und ihrer literarhistorischen Bedeutung nicht mit Brandl als ein »Machwerk« bezeichnen kann. Den Romanisten und Anglisten möchte ich die Lektüre angelegentlich empfehlen.

Rostock. Rudolf Imelmann.

DICKENS UND DIE POSSE.

Von den zahlreichen Untersuchungen über Dickens und seine Werke behandelt keine seine Tätigkeit als Schauspieler und Lustspieldichter im Zusammenhang und systematisch. Es ist dies um so auffälliger, als der Dichter zu Beginn seiner literarischen Laufbahn allen Ehrgeiz daran setzte, nicht als Schriftsteller, sondern als Schauspieler sich Ruf zu verschaffen. Seine schauspielerische Veranlagung hat sich zwar nur gelegentlich bekundet, doch berechtigte sie zu den größten Erwartungen.

I. Dickens im Theater und am Theater.

Schon in frühester Kindheit zeigte D. eine leidenschaftliche Neigung zur Bühne (**Fitz-Gerald**, *D. and the Drama* 1 f.). Als Theaterbesucher finden wir D. zum erstenmal im Alter von sechs bis sieben Jahren mit seinem Vetter James Lamert in Rochester bei einer Aufführung von Shakespeares *Richard III.* im Theater Royal (**Fo**rster, *Life of Ch. D.* I 35; **Langt**on, *Childhood and Youth of Ch. D.* 29, 53). Etwa ein Jahr später hat D. den damals so gefeierten und berühmten Grimaldi auf der Bühne kennen gelernt und ihm *with great precocity* Beifall geklatscht (Fo I 178).

Um dieselbe Zeit, etwa 1818—1819, setzten auch D.' häusliche Aufführungen ein, die ursprünglich in der Küche stattfanden. George Stronghill, wahrscheinlich ein Schulfreund des jungen D., brachte seine Laterna magica mit, und dann wurde gesungen und vorgetragen; zuweilen gelangten auch einzelne dramatische Rollen zur Darstellung. Häufig sang D. mit seiner Schwester Fanny zusammen, die ihn mehrfach auf dem Klavier begleitete (Langt. 25 f.). Besonders gern und mit guter Mimik trug er Dr. Watts *Voice of the Sluggard* (1720) vor (Langt. 26). Auch bei Zusammenkünften seiner Eltern mit dem Inhaber des Clarence Hotel (= Mitre Inn) in Rochester im folgenden Jahre

(1820—1821) sang D. des öfteren. Mit Vorliebe trug er mit seiner Schwester Fanny gewisse *sea-songs* von einem Tisch herab vor. Besonders bezeugt ist unter diesen das damals beliebte Duett

Long time I've courted you, miss
And now I'm come from sea . . .
(Langt. 34 f.).

Fördernd auf D.' schauspielerische Neigung wirkte seine Teilnahme an den häuslichen Aufführungen seines Vetters Lamert im Herbst 1821 und Frühjahr 1822 (Langt. 59). Bald darauf hat D. selbst als kaum 12—13 Jahre alter Knabe mit Schulfreunden im elterlichen Hause ein Theater eingerichtet, wo er emsig gelegentlich hochfeierliche Aufführungen von J. Peacocks Melodrama *The Miller and his Men* (1813) und der anonymen Romanze *Cherry and Fair Star* (zuerst aufgef. 1822) als Regisseur leitete (Fo I 102 f.).

Seine ausgesprochene Lust am Theaterbesuch ist einwandfrei nachweisbar mindestens seit seinem Eintritt als Schreiberlehrling bei Edward Blackmore im Mai 1827 (Fo I 107 f.). Dort stand er stark unter dem Einfluß seines Alters- und Berufsgenossen Potter, mit dem er, so oft sich Gelegenheit bot, in irgendeins der kleineren Theater ging, wo sie nicht selten selbst kleine Rollen übernahmen. Vermutlich handelt es sich um eine jener Bühnen, die völlig von Liebhaberschauspielern unterhalten wurden und damals z. B. in der Wilson Street, Gray's Inn Lane und Catherine Street, Strand bestanden (Dutton Cook, zitiert von F-G 6). D. spielt später auf diese Stätten an mit der Beschreibung gewisser *broad-swords*, die gewöhnlich *at our minor theatres* Verwendung fanden (NN I 300).

Im November 1828 als Berichterstatter in Doctor's Commons wandte sich D. ernstlich der Bühne zu, um sich auf dem Gebiete der Schauspielkunst eine Lebensstellung zu schaffen. Mehr als seine von der Kindheit her erhaltene Neigung trieb ihn die Unzufriedenheit mit seiner jetzigen Beschäftigung und die geringe, unsichere Bezahlung zu diesem Schritt. Der Gedanke lag ihm sehr nahe, da er nach seiner eigenen Angabe seit seinem Eintritt bei Mr. Blackmore fast allabendlich in irgendein Theater ging (Fo III 224). Sicherlich haben wir uns ihn in dieser Zeit auch als Besücher jener Varietébühnen zu denken, wie sie das »Kohlenloch« am Strand, der »Apfelwein-

keller« in Adelphi, Evans' Lokal in Covent Garden, der »Adler« am City Road und der »Garrickkopf« in Bow Street waren (Dibelius, *Ch. D. 68*). Dabei verfuhr D. sorgfältig in der Auswahl, denn er beachtete genau die auf den Theaterzetteln angegebene Besetzung und ging nur dorthin, wo gute Schauspieler auftraten: *really studying the bills first, and going to where there was the best acting* (Fo III 224). Dies dürfte erst von 1828 an zutreffen, nachdem er seinen Geschmack in den kleineren Theatern gebildet hatte. Er scheint von dieser Zeit an sich den drei großen Bühnen Londons zugewendet zu haben, dem Drury Lane, Covent Garden und Haymarket Theatre, gelegentlich vielleicht auch dem Sommertheater in Bath. Nur an diesen Stätten traten gute Schauspieler auf. Eine von ihnen mußte er aufsuchen *to see Mathews whenever he played* (Fo III 224). Als Künstler wie als Mensch hat er an diesen Stätten viel gelernt. Er bezeugt es selbst in späteren Jahren in einer Rede anläßlich des ersten Stiftungsfestes der General Theatrical Fund Association: *however poor the theatre ... I could not remember even one from which I had not brought some favourable impression, and that, commencing with the period when I believed the clown as a being born into the world with infinite pockets* (Shepherd, *Speeches of Ch. D.* 101).

Was er auf der Bühne gesehen und gehört hatte, verarbeitete er fleißig daheim und auf Spaziergängen. Nicht nur ganze Rollen lernte er auswendig, sondern auch die Elemente der Schauspielkunst übte er unermüdlich. Häufig verwandte er vier bis sechs Stunden des Tages auf solche Übungen, die sich selbst auf die einfachsten Dinge erstreckten, z. B. die Art des Betretens oder Verlassens der Bühne oder wie man sich auf einen Stuhl setzt u. a. m.

Wie ernst es ihm mit dieser Tätigkeit war, beweist seine 1832 an Bartley, den Regisseur des Covent Garden Theatre gerichtete schriftliche Bitte um Verwendung als Schauspieler. Schon damals war er drei oder vier Jahre hintereinander ein eifriger Besucher der berühmten Mathewsschen *At Homes* gewesen (Fo III 223). In seinem Schreiben an Bartley hatte er ziemlich ausführlich seine Fähigkeiten dargetan. Die Antwort war für seine Bewerbung günstig. D. sollte irgendeine Rolle des Mathews nach seinem Belieben auswählen und vor Bartley und dem bedeutenden Schauspieler Charles Kemble

an einem festgesetzten Tage vortragen. An dem angegebenen Termin aber war D. an einer schweren Erkältung und Anschwellung des Gesichts erkrankt. Er mußte daher absagen, fügte aber hinzu, daß er seine Bewerbung zu Beginn der nächsten Spielzeit erneuern wollte. Doch dazu kam es nicht, denn inzwischen hatte er seine Laufbahn als Berichterstatter, zunächst bei der *True Sun,* etwas später bei dem *Morning Chronicle*, begonnen. Er kam zu Geld und gab daher den Gedanken an die Bühne auf (Fo III 224). Zwar hat D. mit dem Augenblicke, wo er literarische Erfolge zu ernten anfing, den Gedanken aufgegeben, Schauspieler zu werden, aber er hat nie den Zusammenhang mit dem Theater gelöst. Die Neigung zur Bühne hatte ihn so tief ergriffen, daß er Zeit seines Lebens Schauspieler, d. h. Liebhabermime geblieben ist und sich als solcher in zahlreichen, meist privaten Aufführungen mit gutem Erfolg betätigt hat.

Eine der ersten Privataufführungen, woran D. als Autor wie als Schauspieler gleichen Anteil hatte, fand 1833 statt, während er mitten in der Abfassung seiner *Sketches* steckte. Es wurde seine nach Shakespeares großem Eifersuchtsdrama travestierte Burleske *The O'Thello* zum Besten seiner Eltern und Geschwister aufgeführt (F-G 8).

Aus demselben Jahre stammt der früheste uns bekannte Theaterzettel, auf dem D.' Name als Schauspieler angeführt ist (F-G 10 f.). Auch hier handelte es sich um eine Privatvorstellung; sie erfolgte am 27. April 1833. Zur Aufführung gelangte Howard Paynes Oper *Clari* (zuerst aufgeführt 1822), das Interludium *The Married Bachelor* von P. P. O'Calligan und Brinsley Sheridan Peakes Farce *Amateurs and Actors* (1818). In allen drei Stücken traten außer D. auch seine nächsten Angehörigen auf, darunter sein Vater, seine Schwester Fanny und seine Brüder Frederick und Augustus (F-G 10/11).

Zu engeren Beziehungen zur Bühne hat D. seine älteste Schwester Fanny geführt, deren gute musikalische Veranlagung ihr Gönner in Künstlerkreisen gewonnen hatte (Fo I 144). Unter diesen lernte ihr Bruder Charles den Operettendichter John Hullah und den bekannten Tenor John Braham, den Erbauer des St. James's Theatre, kennen (F-G 55 f.). Dieses wurde am 14. Dezember 1835 eröffnet, und kaum ein Jahr später erlebte D.' Posse *The strange Gentleman* dort ihre Erstaufführung.

Während der folgenden Vorstellungen scheint D. selbst in einer Rolle aufgetreten zu sein (F-G 10).

Der Besitz eines Theaters schien D. besonders am Herzen zu liegen, denn es kostete noch in späteren Jahren, als er seinen Ruf als Romanschriftsteller schon fest gegründet hatte, große Mühe, ihn von der Absicht, das unrentable Strand Theatre zu pachten, abzubringen (F-G 10).

D.' Hauptätigkeit als Schauspieler begann zur Zeit seines ersten Besuches in Amerika, 1842. In Montreal hat er zu Wohltätigkeitszwecken mit den Offizieren der Garnison häufig Privataufführungen als Regisseur geleitet und sich gleichzeitig als Schauspieler beteiligt. Man gab dort am 25. Mai die Possen *A Roland for an Oliver* (1819) von Thomas Morton, *A Good Night's Rest or, Two o'Clock in the Morning* (zuerst aufgeführt 1839) von Mrs. C. Gore und John Pooles *Deaf as a Post* (1823). D. trat auf als Alfred Highflyer, Mr. Snobbington und Gallop (Pemberton, *D. and the Stage* 98; F-G 11 f.). Die Aufführung erfolgte vor einer 5—600köpfigen Zuhörerschar. D.' Beteiligung war wesentlich erschwert, da er mit Kenneys Posse *Love, Law, and Physick* (1812) und Rodwells *Young Widow* (1824) gerechnet hatte, in denen er schon in früheren Privatvorstellungen aufgetreten war (Fo II 278 ff.; F-G 12). Jetzt hatte er aber nicht nur neue Rollen zu erlernen, sondern daneben die Einübung des Ganzen zu leiten, wobei erschwerend ins Gewicht fiel, daß er vielfach Dekorationen und Kostüme Ort und Zeit entsprechend ändern oder erst entwerfen mußte. Um so höher sind seine Leistungen zu bewerten, wenn er trotzdem einen großen Erfolg erzielte.

Ehe D. nach 1842 wieder die Bühne betrat, vergingen drei Jahre, die mit der Abfassung der *American Notes*, des *Martin Chuzzlewit* und *Christmas Carol* sowie mit seinem Aufenthalt in Italien ausgefüllt waren. Im Dezember 1844 hatte er zu einem kurzen Besuche seiner Freunde Forster, Carlyle, Maclise u. a. einen Abstecher in die Heimat gemacht. Er traf am 2. Dezember in Lincoln's Inn Fields mit ihnen zusammen. Dort faßte man den Plan, bald nach seiner endgültigen Rückkehr aus Italien eine Komödie zur Privataufführung zu bringen (Fo III 189 f.). Dieser Gedanke wurde bereits im Juli 1845 zur Ausführung aufgenommen. Ben Jonsons *Every Man in his Humour* (1598) sollte im Royalty Theatre in Szene gehen.

Am 21. September fand die Vorstelluug statt. D. trat als Captain Bobadil auf, Marc Lemon als Brainworm; auch D.' Brüder und John Forster waren u. a. als Schauspieler beteiligt (F-G 15 ff.). Der Erfolg übertraf alle Erwartungen und fand auch in der Presse ungewöhnlich günstigen Widerhall (Fo III 229).

Das Lustspiel wurde am 15. November desselben Jahres im St. James's Theatre in Gegenwart des Prinzgemahls Albert wiederholt. Als Schlußstück fügte man die Posse *Two o'Clock in the Morning* hinzu, worin D. als Snobbington erschien. Das vorzügliche Gelingen auch dieser Aufführung beweist mehr noch als die von Prinz Albert ausgedrückte Genugtuung ein von dem Maler Robert Leslie hierauf angefertigtes Gemälde, das D. in dem Augenblick darstellt, wo er ausruft: *A gentleman! Odds so, I am not within!* (Bild im Druck bei F-G 17/18.)

Ob F-G.s Vermutung, daß *Every Man in his Humour* zu einem ungenannten Wohltätigkeitszwecke ein zweites Mal im St. James's Theatre gegeben wurde, zutrifft, muß dahingestellt bleiben (F-G 18 f.). Sicher aber ist, daß D. dort noch vor dem Ende des Jahres 1845 mit der gleichen Schauspielertruppe von Freunden zum Besten der Miss Kelley Fletchers *Elder Brother* zur Aufführung brachte (Ward, *Ch. D.* 66). Wiederum bewährte sich D. als vortrefflicher Schauspieler. Das Urteil über seine und seiner Mitspieler Leistungen lautete einstimmig, daß sie weit über dem Durchschnitt anderer Amateurspieler standen. Namentlich D. fand als Bobadil ungemeinen Anklang, denn in seiner Darstellung war der wirkungsvolle Einfluß eines gründlichen Studiums des älteren Mathews prägnant zum Ausdruck gekommen (F-G 18 f.).

Mit dem Jahre 1847 begann D. eine weit regere schauspielerische Tätigkeit als je zuvor. Eine ganze Gruppe von Berufs- und Amateurspielern hatte sich um ihn gebildet, um für Leigh Hunt und den damals sehr geschätzten John Poole, die beide in kümmerlichen Verhältnissen lebten, durch Wohltätigkeitsvorstellungen zu sorgen (Fo IV 139). Man wählte Ben Jonsons *Every Man in his Humour* und führte es am 26. Juli in Manchester, zwei Tage später in Liverpool auf. Die Hauptteilnehmer außer D. waren Marc Lemon, George Cattermole, Forster, Douglas Jerrold und Cruikshank. Bei der ersten Aufführung, der als Beigabe die Possen *A Good Night's*

Rest und Pooles *Turning the Tables* 1829 folgten, sprach D. zu Beginn einen Prolog von Thomas Noon Talford; vor der Liverpooler Aufführung, die mit Peakes Farce *Comfortable Lodgings or, Paris in 1750* (1827) schloß, einen aus der Feder Bulwers (Fo IV 142 f.). Eine dritte Wohltätigkeitsvorstellung von Ben Jonsons Lustspiel erfolgte am 17. Mai 1848 im Theatre Royal, Haymarket, für den Fund of the Endowment of a Perpetual Curatorship of Shakespeare's House. Hier folgte Kenneys *Love, Law, and Physick* mit D. als Flexible als Schlußstück.

D. hatte als Regisseur in den beiden Juliaufführungen 1847 mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen (Fo IV 140 f.), dennoch war der Erfolg glänzend, wie Leigh Hunts Kritik erkennen läßt (Fo IV 142). Allen beteiligten Schauspielern wurde wohlverdientes Lob gespendet. In einem Artikel der *Theatrical Times* vom 31. Juli 1847 (zitiert bei F G 21) wird besonders D. hervorgehoben und nicht nur als Bobadil, sondern namentlich wegen seiner glänzenden Leistungen in *Turning the Tables* bewundernd angeführt.

Im Frühjahr 1848 hatte D. mit seinen Freunden mehrere Stücke zur Aufführung gewählt und z. T. schon geprobt, doch sie alle gab man auf und entschied sich für Shakespeares *Merry Wives of Windsor* mit der Beigabe *Love, Law, and Physick*. Nicht weniger als neunmal wurde Shakespeares Lustspiel zum Besten des Dramatikers Sheridan Knowles, damals ein Liebling des Publikums (Ward 92), in Manchester, Liverpool, Edinburgh, Birmingham, Glasgow und London — hier zweimal im Haymarket Theatre — gegeben, bei der zweiten Londoner Aufführung vor der Königin Victoria und ihrem Gemahl. Am 20. Juli 1848 fand in Glasgow die letzte dieser Wohltätigkeitsserien statt, die am 15. Mai im Haymarket Theatre in London begonnen hatte (Fo IV 167 f.; vgl. auch Cowden-Clarke, *Recollection of Writers* 305).

Von allen beteiligten Freunden hatte D. bei diesen Darbietungen am meisten geleistet. Abermals war er Schauspieler und Regisseur zugleich gewesen. Auf beiden Gebieten hat er das einstimmige Lob der zeitgenössischen Kritik geerntet. Mit gleich ernstem Eifer wie in Montreal (vgl. Fo II 279 f.) widmete er sich auch hier der Einübung der Stücke, wie treffend aus seinen Anweisungen für die Schauspieler hervorgeht (Fo IV

166 f.). Als Regisseur war der Dichter unermüdlich im Leiten und Überwachen der Schauspieler. Selbst ein Muster von Pünktlichkeit und methodischer Genauigkeit, verlangte er von ihnen die gleichen Leistungen. Im Gegensatz zu den meisten berufsmäßigen Proben gab es kein Warten und Trödeln. D. verlangte unfehlbare Aufmerksamkeit und Sorgfalt während der ganzen Übungen, die ernster Arbeit gewidmet waren. So erklärt es sich, daß die Vorstellungen am Abend wie am Schnürchen gingen. Trotz der Strenge, mit der er die Proben überwachte, legte er nie diktatorische Anmaßung den Mitspielern gegenüber an den Tag. Er verstand es, sich durchzusetzen, doch in so taktvoller Weise, daß alle Beteiligten von seiner Selbstlosigkeit überzeugt waren. Nicht Wichtigtuerei diktierte sein Verhalten, sondern lediglich das Bestreben, ihren vereinten Bemühungen allgemeinen Erfolg zu verschaffen (Cowden-Clarke 300 f.).

Von einer Mitspielerin bei den Shakespeare-Aufführungen, der Darstellerin der Mrs. Quickly (Fo IV 167), erfahren wir, wie D. als Justice Shallow so vollkommen ausstaffiert war, daß er bei seinem Auftreten vom Publikum einen Augenblick nicht erkannt wurde; dann aber lohnte stürmischer Beifall seine Kunst. Und weiter heißt es: *the articulation, part lisp, part thickness of utterance, part a kind of impeded sibilation, like that of a voice that "pipes and whistles in the sound" through loss of teeth, gave consummate effect to his mode of speech . . .* (Cowden-Clarke 305 f.).

Drei Jahre nach den Aufführungen in Liverpool und Manchester wurde Ben Jonsons Lustspiel auf Bulwers Landsitz Knebworth im Freundeskreise dreimal — das erste Mal am 18. November 1850 — wiederholt (F-G 25). Als Schlußstück folgte Mrs. Inchbalds ungedruckter Schwank *Animal Magnetism* (1788), in dem D. den »Doktor« spielte (Pemb. 112, Theaterzettel).

Für D. wurde der Aufenthalt auf Knebworth besonders deswegen wichtig, weil er dort seinen längst gehegten Wunsch, für Schriftsteller und Künstler eine Wohltätigkeitseinrichtung zu schaffen, mit der Gründung der Guild of Literature and Art verwirklichen konnte. Zur Schaffung eines Grundkapitals sollten besondere Stücke aufgeführt werden. Bulwer schrieb eigens zu diesem Zwecke sein Lustspiel *Not so Bad as We Seem*, und D. hatte eine Posse begonnen, kam jedoch über

den Anfang nicht hinaus (Fo IV 170). An ihre Stelle trat eine von Marc Lemon, zu der D. aber soviel beisteuerte, daß sie als gemeinsame Leistung beider angesehen wird. Es war die Farce *Mr. Nightingale's Diary* (gedr. 1851; F-G 25 ff.; Kitton, *The Minor Writings of Ch. D.* 213 f.). Nach allseitiger emsiger Arbeit erfolgte die erste Aufführung am 27. Mai 1851 in den Räumen des Herzogs von Devonshire (Devonshire House) vor der Königin und dem Prinzgemahl. Obgleich der Erfolg wegen der unglücklich gewählten Komödie Bulwers hinter früheren Leistungen zurückblieb, entschloß sich die Amateur Company of the Guild of Literature and Art im Interesse der guten Sache zu einer Reihe von Wiederholungen in den Hanover Square Rooms. Dem Bulwerschen Lustspiel folgte als Beigabe *Mr. Nightingale's Diary* mit D. als Mr. Gabblewig (Fo IV 172; F-G 27 ff.).

Für spätere Aufführungen in der Provinz erfuhr Bulwers Lustspiel infolge des Fehlens mehrerer Teilnehmer zweifellos unter D.' Einfluß eine wesentliche Kürzung. Daher erfolgten namentlich die letzten Vorstellungen in Liverpool and Manchester unter großem Beifall (Fo IV 172 ff.).

Über D.' schauspielerische Leistungen im Devonshire House berichtet R. H. Horne in seinen *Recollections of Contemporaries*: D. gab die Rolle eines *young man at the head of the mode more than a century ago*, war aber *quite too modern in all things*. Auch seine Stimme war der Rolle nicht angepaßt, denn sie klang *too rigid, hard and quarter-deck-like* (zitiert bei Pemb. 121 und F-G 30 f.). In der Darstellung des Mr. Gabblewig dagegen leistete er nach Angabe der Miss Mitford, die der ersten Aufführung beiwohnte, in einzelnen Teilen geradezu Wunderbares (zitiert bei F-G 31 ohne Angabe der Quelle).

Neben den Vorbereitungen für die Aufführung im Devonshire House im Frühjahr 1851 hatte D. sich noch an einer Privatvorstellung von Mathews' Schwank *Used Up* (1845) im Rockingham Castle beteiligt. Abermals bildete *Mr. Nightingale's Diary* das Schlußstück. Mathews' Posse ist offenbar mehrmals wiederholt worden, denn wir erfahren, daß ihre letzte Aufführung mit D. als Sir Charles Coldstream am 3. September 1852 in der Philharmonic Hall in Liverpool erfolgte (F-G 34, Theaterzettel). In der genannten Rolle hat D. mit solchem

Erfolge gewirkt, daß sein amerikanischer Freund J. T. Fields eine bessere Leistung selbst von Mathews für ausgeschlossen erachtete (F·G 33).

Trotz des großen Reizes, den schauspielerische Tätigkeit für D. bot, vergingen nach der Aufführung vom 3. September 1852 wegen umfangreicher literarischer Arbeiten mehrere Jahre, ehe D. wieder in der Öffentlichkeit auftrat. Als Ersatz veranstaltete er in jedem Jahre häusliche Vorstellungen zur Belustigung seiner Kinder und deren Altersgenossen. Diese Kindertheater fanden zum ersten Male am Drei-Königsabend 1854 in D.' Heim (Tavistock House) statt und wurden fortgesetzt, bis die Hauptdarsteller aufgehört hatten, Kinder zu sein. Die beiden ersten Aufführungen waren Planchés Lustspiel *Fortunio and his Seven gifted Servants* (1842) und *Tom Thumb* (1780) in den Jahren 1854 und 1855. In dem zweiten Stück, einer von D. vorgenommenen Überarbeitung des von O'Hara schon gekürzten Textes des Fieldingschen Originals, gab D. die Rolle des Gaffer Thumb (Ainger, *Lectures and Essays* 188). Sein Beispiel fand bald in Freundeskreisen Anklang und Unterstützung. Unter den Mitspielern war namentlich Marc Lemon mit seinen Sprößlingen gern gesehen (Fo V 56; vgl. auch Ainger 185 ff.).

Um diese Zeit hatte D. auch mit ernsterer dramatischer Arbeit zu tun, namentlich mit den Dramen *The Lighthouse* und *The Frozen Deep* seines Freundes Wilkie Collins. Beide wurden später auf öffentlichen Bühnen gegeben. Zum ersten Male wurde *The Lighthouse* am 19. Juni 1855 in Tavistock House mit großem Erfolge vor einer befreundeten Schar von Zuhörern aufgeführt. Als Darsteller wirkten außer dem Verfasser D., Marc Lemon, Augustus Egg, Miss Hogarth und D.' älteste Tochter Mary. Das Schlußstück bildete die beliebte Farce *Mr. Nightingale's Diary* (Fo V 66 f.; F-G 36 ff.).

In dem Drama gab D. den Leuchtturmwärter, und zwar vorzüglich: *very imaginative, very original, very wild, very striking.* Seine intelligenten Augen *were made to assume a wandering look — a sad, lost gaze, as one whose spirit was always away from present objects, and wholly occupied with absent and long past images* (Cowden-Clarke 332 f.). In der Schlußposse übernahm D. nicht wie im Devonshire House nur eine, sondern alle sechs Rollen des Verkleidungskünstlers

Gabblewig. Allgemein bewunderte man, wie schnell und gründlich er nicht bloß den Wechsel seiner Kleidung vornahm, sondern namentlich auch Blick und Stimme bis zur Unkenntlichkeit veränderte (F-G 30 ff.).

Im Juli desselben Jahres (1855) wurde die Aufführung zum Besten des Barnmouth-Sanatoriums für Lungenkranke in Campden House, Kensington, wiederholt und mit gleicher Begeisterung aufgenommen. Henry Morley gibt in seinem *Journal of a London Playgoer* (14. Juli 1855) eine glänzende Kritik der Darsteller, seltsamerweise ohne ihre Namen anzuführen. Anläßlich dieser Vorstellung erfahren wir zum ersten Male, daß D. schauspielerisch unter der Einwirkung des französischen Schauspielers Frédéric Lemaître stand. Lady Pollock äußerte nach der Vorstellung zu D., daß eine große Ähnlichkeit zwischen seinem Spiel und dem des Lemaître bestehe, worauf D. erwiderte, Lemaître sei der einzige, den er *ever tried to take as a model* (F-G 42 f.).

Der gute Erfolg des *Lighthouse* im Tavistock House ermutigte Collins zur Abfassung seines zweiten Dramas *The Frozen Deep*, in dessen Hauptrolle D. als Wardour zum letzten Male als Schauspieler auftrat (Ainger 204). Zum ersten Male gelangte auch dieses Stück in D.' Haus am 6. Januar 1857 zur Aufführung. Eine zweite Vorstellung, ebenfalls von der Amateur Company, erfolgte in der Gallery of Illustration, Regent Street, vor der königlichen Familie auf ausdrücklichen Wunsch der Königin. Bei späteren Vorstellungen, zunächst in der Gallery of Illustration, dann in den bedeutendsten Städten Englands zum Besten des Dramatikers Douglas Jerrold († 1857), traten berufsmäßige Schauspielerinnen auf. In Manchester wurde das Drama zweimal gegeben, am 21. und 22. August 1857, am zweiten Abend vor einer 3000köpfigen Zuschauermenge. Diese Vorstellung ist die glänzendste des *Frozen Deep* gewesen, namentlich im Hinblick auf D.' Leistungen: *D. surpassed himself. This trite phrase is the true phrase to describe that magnificence of acting. He electrified the audience* (Collins in dem Vorwort seines 1874 in eine Erzählung umgewandelten Dramas; vgl. auch F-G 46 f.). Ähnlich äußert sich Ainger: *The character of Wardour . . . was represented by Mr. D. with consummate skill* (S. 204).

Mit dieser Aufführung hat D. den Höhepunkt seiner schau-

spielerischen Darbietungen erreicht, was die Kritiker einstimmig zugeben, selbst die, deren Gesamturteil über die Bühnentätigkeit des Dichters weniger günstig ist. Der Wahrheit am nächsten kommt wohl der glaubwürdige Dutton Cook, wenn er ausführt, daß D. als Amateurschauspieler großen Beifall fand und als Vorleser aus eigenen Werken eine Weltberühmtheit wurde. Daß er als Vorleser mehr Schauspieler als Dichter war, beweist die große Sorgfalt, die er auf gewisse äußere bühnentechnische Mittel verwandte. So legte er großen Wert auf die richtige Beleuchtung seiner Gesichtsmimik und führte zu diesem Zweck stets einen besonderen *gas-man* mit. Auch sonst wandte er besondere *stage-properties* an, um seine Vorlesungen lebendiger und eindrucksvoller zu gestalten. Die Bücher, aus denen er vorlas, waren mit so vielen Bühnenanweisungen versehen, wie man sie sonst nur in den *acting editions* eines Dramas findet (zitiert von F-G 5 f. ohne Angabe der Quelle).

Daß D. nahe daran war, Schauspieler zu werden, ja, daß er in diesem Beruf geradezu seine natürliche Bestimmung sah, äußert er in einem Brief an Professor Felton anläßlich der Privataufführungen in Montreal. Er berichtet, daß er trotz der großen Mühe mit *great delight* arbeite; und weiter; *the furor has come upon me again, and I begin to be once more of opinion that nature intended me for the lessee of a national theatre, and that pen, ink, and paper have spoiled a manager* (Pemb. 204).

Es ergibt sich, daß D.' Tätigkeit als Schauspieler sich mit wenigen Ausnahmen auf Privatvorstellungen besonders in den Jahren 1842, 1845, 1847—48, 1850—52, 1855 und 1857 erstreckte. Abgesehen von Collins' beiden Dramen ist er nur in Lustspielrollen aufgetreten. In diesen war er infolge seines angeborenen Talentes, namentlich durch die *vividness and variety of his assumptions* erfolgreich (Fo III 230). Sein Lieblingsgebiet waren leichte Komödien und Possen, in denen er selbst von Berufsschauspielern nicht übertroffen wurde, höchstens von sich selbst als Vorleser aus eigenen Werken.

Höher noch als seine Schauspielkunst bewertet Forster D.' Regisseurtätigkeit. Was Forster von der Aufführung von *Every Man of his Humour* im Jahre 1845 sagt, trifft für D. als Manager allgemein zu. *He was the life and soul of the entire*

affair. He took everything on himself, and did the whole of it without an effort. He was stage-director, very often stage-carpenter, scene-arranger, property-man, prompter, and band master . . . He adjusted scenes, assisted carpenters, invented costumes, devised playbills, wrote out calls . . . (Fo III 230).

Besonders erstrebenswert erschien D. die Tätigkeit eines Theaterdirektors. Noch im Sommer 1870 bezeichnete er auf einem Nachmittagsspaziergange seinem Begleiter Charles Kent als seinen Lieblingswunsch *to settle down . . . within easy distance of a great theatre*, dessen Leitung seiner *supreme authority* unterstände. Es müßte natürlich eine *skilled and noble company* aufweisen, die glänzend bezahlt würde. Die aufzuführenden Stücke müßten seiner alleinigen Beurteilung und Bearbeitung unterliegen. Lachend und begeistert bei dem bloßen Gedanken daran schloß er: *There, that's my day-dream!* (Ch. Kent, *D. as a Reader*, zitiert von Pemb. 99 f.)

II. Das Londoner Lustspiel zur Zeit des jungen Dickens (1827—1830).

Was boten die Londoner Bühnen dem jungen D. zur Zeit seines Theaterbesuches von 1827 an?

Für die kleineren Theater und Stätten varietéartigen Charakters, wie sie in der Wilson Street, Gray's Inn Lane, am Strand, in Adelphi usw. bestanden (vgl. oben S. 2), sind wir zumeist auf gelegentliche Anspielungen und Vermutungen angewiesen. Die dort aufgeführten Stücke sind wohl nie gedruckt worden. Es waren Gelegenheitsdichtungen und zum großen Teil Erstlingswerke und minderwertige Versuche von Dichterlingen. Sie trugen vielfach ausgesprochenen Varietécharakter und entbehren jeglichen literarischen Wertes. Trotzdem waren sie für D. nicht bedeutungslos, denn ihm bot sich gerade auf den Dilettantenbühnen mannigfache Gelegenheit, einen Blick in die Werkstatt angehender Dichter und Schauspieler zu tun. In ihren Schwächen und Fehlern hat er vielleicht seine besten Lehrmeister gefunden.

Über die großen Bühnen des damaligen London sind wir ungleich besser unterrichtet. Zu D.' Zeit ragen nur drei Stätten hervor, das Covent Garden, Drury Lane und Haymarket Theatre, daneben das Sommertheater in Bath. Die Leitung dieser Bühnen lag damals nicht immer in bewährten oder glück-

lichen Händen. Im D L war Stephen Price, bekannt unter dem Beinamen »der amerikanische Chesterfield«, 1826 dem bankrott gewordenen Elliston als Manager gefolgt. Trotz der vorzüglichen Kraft des Schauspielers Charles Kean, der am 1. Oktober 1827 zum ersten Male im D L auftrat, erfuhr Price nach vier Spielzeiten das gleiche Schicksal wie sein Vorgänger (Baker, *London Stage* I 106 f.). Sein Nachfolger wurde für die nächsten drei Jahre Alexander Lee (Baker I 157). — Das C G-Theater leitete Charles Kemble von 1823 an (Baker I 155). Vor dem völligen Ruin rettete ihn 1829 einzig die ergreifende Darstellungskunst seiner Tochter Fanny (Baker I 157). — Am besten fuhr das H T mit seinem Manager Morris, einem Schwager des jüngeren Colman. Morris hatte 1820 die Leitung übernommen, das alte Gebäude abgerissen und durch den noch heute bestehenden Bau ersetzt. Erst 1837 wurde Benjamin Webster sein Nachfolger (Baker I 197 f.). — Das Sommertheater in Bath war besonders ungünstig gestellt. Sein Manager Charlton wurde 1827 nach vier Spielzeiten wegen Unfähigkeit seines Postens enthoben (Geneste, *Some Account of the English Stage* IX 404 f.). Wer ihm in der Leitung folgte, vermochte ich nicht zu ermitteln.

Welche Stücke gelangten auf diesen Bühnen zur Darstellung?

Genestes Zusammenstellung läßt deutlich zwei Kategorien von Spielen erkennen. Einmal leben die alten Gattungen von der Elisabethzeit bis zum 18. Jahrhundert fort, wie z. B. die Sittenkomödie der Elisabethanischen Zeit und der Restauration, ferner die Possen, Singspiele usw. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts treten daneben als neue Gattungen auf Dramatisierungen von Romanen, namentlich Walter Scotts, und Melodramen.

Aus der Elisabethanischen Zeit begegnet in den Londoner Aufführungen gegen 1830 nur Shakespeare. Immer und immer wieder erscheinen von 1827—30 auf den Spielplänen des C G und D L-Theaters die Komödien *Merchant of Venice* (1594), *Taming of the Shrew* (1594?), *Henry IV.* Part. I (1597); häufig auch *Much Ado about Nothing* (1598), *Merry Wives of Windsor* (1598), und *As you like it* (1599); mehrfach begegnen daneben *Measure for Measure* (1603), *Cymbeline* (1609) und *Winter's Tale* (1610). Aus der Zeit

nach Shakespeare ist nur Massinger mit seinem besten Stück, dem bürgerlichen Lustspiel *A New Way to pay old Debts* (1633) berücksichtigt.

Von der Restaurationskomödie, die mit Ethereges *Love in a Tub* (1664) einsetzt, mit Congreve bekanntlich ihren Höhepunkt erreicht und mit Vanbrugh und Farquhar allmählich abflaut, begegnen noch eine ganze Reihe von Vertretern. Wiederholt wird Congreves *Love for Love* (1695) im DL gegeben; dort und auch im CG spielt man noch Cibbers *Love makes a Man* (1701) und *She wou'd and She wou'd not* (1702). Großer Beliebtheit erfreute sich noch Farquhar, dessen *Inconstant* (1703) und *Recruiting Officer* (1706) mehr als einmal im CG auftauchen. Auch Mrs. Centlivre hat noch nichts von ihrer früheren Anziehungskraft eingebüßt. Ihr *Busy Body* (1709), *The Wonder! a Woman keeps a Secret!* (1713) und *A Bold Stroke for a Wife* (1718) sind noch zu D.' Zeit Lieblinge des Publikums im HT und B. Gelegentlich erscheint auch Vanbrughs *Provoked Husband* (1726 vollendet von Colley Cibber) im CG, und auf der gleichen Bühne wird wiederholt Benjamin Hoadleys *Suspicious Husband* (1742) gegeben.

Ein wesentlich stärkeres Nachleben zeigt die jüngere sentimental-bürgerliche Komödie. Die frühesten Vertreter dieser Gattung, Steeles *Tender Husband* (1703), *Lying Lovers* (1704) und *Conscious Lovers* (1721) fanden für die nächsten vier Jahrzehnte keine Nachahmer. Erst Hugh Kelley belebte diese Gattung neu mit seiner *False Delicacy* (1768), und Cumberland endlich verschaffte ihr durch melodramatische Beigaben durchschlagenden Erfolg. Unter der großen Zahl von Dichtern, die in Cumberlands Bahnen wandeln, ragen Mrs. Inchbald, Holcroft und Colman jun. hervor. Sie erst geben der sentimentalen Richtung die für das 19. Jahrhundert charakteristische Form des bürgerlichen Dramas, dessen Helden und Heldinnen sie unter dem Einfluß der französischen Revolution in schroffem Gegensatz zu ihren Vorgängern aus dem Volke wählen. Ihre Dichtungen sind nicht mehr als eigentliche Lustspiele, sondern eher als bürgerliche Dramen mit komischen Szenen anzusprechen (Baker I 194 f., 223). Das von ihnen geschaffene sentimental-bürgerliche Milieu hat sich dann auch im echten Lustspiel weiterhin dauernder Beliebtheit

erfreut und bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus fördernde Pflege gefunden.

Zu D.' Zeit sind auf den Londoner Bühnen lebensfähig Moores *Gamester* (1753) und *The Jealous Wife* (1761) des älteren Colman im CG; Arthur Murphys *Way to keep him* (1760), *All in the Wrong* (1761), *Three Weeks after Marriage* (1776) u. a. im HT. Auch Garricks *Country Girl* (1766) und *Bon Ton, or High Life above Stairs* (1775) erfreuen sich noch großer Beliebtheit im CG; ferner Mrs. Cowleys *Belle's Stratagem* (1780) und *Bold Stroke for a Husband* (1783) im HT und DL. Wiederholt begegnet John O'Keeffes Name auf den Spielplänen des HT und CG; seine Stücke *Young Quaker* (1783) und *Wild Oats* (1791) finden um 1830 noch Beachtung, obschon nicht in dem Umfange, wie sie und ihr Autor es verdienten. In besonderer Gunst standen Mrs. Inchbalds Spiele; *Midnight Hour* (1787), *Wedding Day* (1794) und *Wives as they are and Maids as they were* (1797) sind gern gesehene Darbietungen im HT und DL. Das Gleiche gilt für Holcrofts *Road to Ruin* (1792) im DL und besonders für Colman jun., dessen *Ways and Means* (1788), *Iron Chest* (1796), *Heir at Law* (1797), *Poor Gentleman* (1802), *John Bull* (1803) und *Who wants a Guinea?* (1805) auf allen drei Bühnen Londons und auch in Bath ständig Wiederholungen erlebten. Besonders warmes Interesse bringt das Publikum natürlich den Autoren entgegen, die um 1830 noch leben und auf der Höhe ihres Schaffens stehen. Unter einer Fülle von unbekannten Namen ragen hervor Frederick Reynolds, der Verfasser des *Dramatist* (1789), und Thomas Morton, dessen *Cure for the Heart-Ache* (1797) und *A Roland for an Oliver* (1819) im DL besonders oft gegeben wurden. Auch Charles Kemble mit seinem *Point of Honour* (1800) und Tobins *Honey Moon* (1804) finden Beachtung. Zu den Lieblingen des Publikums zählte damals James Kenney; besonders sein Lustspiel *Love, Law, and Physick* (1812) hat im DL großen Anklang gefunden. Im Vordergrunde des Interesses stand John Poole. Seine Stücke wurden am häufigsten im HT gegeben. Hier konnte D. u. a. Aufführungen von *Married and Single* (1824), *Tribulation* (1825) und namentlich *Paul Pry* (1825) sehen. Was sonst noch an Dichtern erscheint, ist unbedeutend. Einzig

Planché, auf den D. später in seinen häuslichen Aufführungen zurückgriff, verdient noch Erwähnung; seine Lustspiele *Merchant's Wedding*, *Daughter to marry* und *Green-eyed Monster* (alle drei 1828) sind in den Spielplänen der Londoner Theater jener Tage keine seltenen Namen.

Das romantische Lustspiel der Elisabethzeit lebt zu D.' Zeit nicht mehr fort, wohl aber Neuschöpfungen aus der zweiten Hälfte des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Autoren sind mit wenigen Ausnahmen Dichter zweiten oder dritten Grades. Neben Hawkesworths *Oroonoko* (1759) treffen wir Colman sen. mit seinem *Comus* (1772) und seinen Sohn mit der *Battle of Hexham* (1789) im CG und HT an. Anklang findet noch die gruselige Schloßromantik in George Lewis' *Castle Spectre* (1798) im DL. An bekannteren Namen begegnen im 19. Jahrhundert Peake, dessen *Presumption* (1824) im CG gegeben wird. Auf der gleichen Bühne war 1829 Pococks *Robbers' Wife* zu sehen und Planchés *Ups and Downs*, das 1829 im DL seine Erstaufführung erlebte.

Die Charakterkomödie, die von jeher in England nicht sonderlich beliebt und entwickelt war, für die selbst Meister wie Fielding, Goldsmith und Sheridan die große Menge der Theaterbesucher nicht recht erwärmen konnten, gibt auch um 1830 nur spärliche Anzeichen für ein bescheidenes Weiterleben. Fieldings *Miser* (1733) wird noch im HT gegeben, von Goldsmith auf der gleichen Bühne der *Goodnatured Man* (1768); und Sheridans *Rivals* (1775), *School for Scandal* (1777) und *Critic* (1779) begegnen in den übrigen Theatern.

Besonders günstig war die Posse gestellt. Sie erfreute sich von Anbeginn an einer ständigen Beliebtheit. Zur Zeit des jungen D. erscheinen so ziemlich alle nur irgendwie bühnenfähigen Stücke dieser Gattung von Fielding an bis zum frühen 19. Jahrhundert in den Londoner Theatern. In den zwanziger Jahren setzt ein außerordentlich verstärktes Interesse für die Posse ein. In dem einen Jahrzehnt von 1820—1830 begegnen annähernd ebenso viele neue Stücke dieser Art, wie in der Zeit von Fielding bis 1820 zur Aufführung gebracht wurden. Der Grund dafür ist vielleicht in der Einschaltung von Musikbegleitung und Liedern zu suchen, die noch im 18. Jahrhundert

fast völlig fehlt, aber um 1800 einsetzt und um 1820 für viele Possen charakteristisch ist. Dadurch wurde diese Gattung den damals so beliebten Operetten sehr nahe gerückt.

Aus dem 18. Jahrhundert begegnen an bekannteren Werken Fieldings *Tom Thumb* (1730) im HT, Samuel Footes *Mayor of Garratt* (1764) im CG. Bickerstaffes *Sultan, or A Peep into the Seraglio* (1775) kommt mehrmals im DL zur Aufführung; Mrs. Cowleys *Who's the Dupe?* (1779) ist ein Zugstück des HT. Mit Vorliebe wählt das Theater in Bath die Stücke des O'Keeffe: *Agreeable Surprise* (1781), *Prisoners at Large* (1788) und *Modern Antiques* (1789). An der Schwelle des 19. Jahrhunderts treffen wir William Macready an, den Vater von D.' Freund; sein *Irishman in London* (1792) wird noch manches Mal im HT gegeben. Auch Prince Hoare, der Verfasser von *The Prize* (1793), mit Musikbegleitung, und Knight mit seinen *Honest Thieves* (1797) finden noch im DL und CG Beachtung. Namentlich im DL gelangen die Possen des jüngeren Colman zur Aufführung, so z. B. *Blue Devils* (1798), *Love laughs at Locksmiths* (1803) m. M., *Gay Deceivers* (1804) und *X, Y, Z* (1810). Von T. Dibdin gehen mehrfach *Of Age to-morrow* (1800) m. M. und *A Spectre on Horseback* (1819) m. M. in Szene. Großen Anklang fand im DL *The Day after the Wedding* (1808) von Mrs. Kemble, der Gattin des bekannten Schauspielers. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts heben sich aus einer Fülle von unbedeutenden Dichtern, deren Stücke häufig nicht einmal gedruckt sind, Namen ab, wie Isaak Pocock, der Verfasser der *Husbands and Wives* (1813) und *My Aunt* (1815) m. M.; in besonderem Maße John Poole, dessen Stücke zumeist den Spielplan des HT beherrschten. Von ihm begegnen z. B. *Deaf as a Post* (1823), *Twixt the Cup and the Lip* (1825), *Scape Goat* (1825) und die ungedruckte Posse *Lodgings for Single Gentlemen* (1829). Genannt seien ferner James T. G. Rodwell, dessen *Young Widow* (1824) und *More Blunders than One* (1824) in B und im CG wiederholt Beifall finden, und Planchés *Returned 'Killed'* (1826). Um die Zeit kurz vor 1830 treten James Kenney, der Verfasser des *Illustrious Stranger* (1827) und R. Brinsley Peake in den Vordergrund. Von den Stücken des letzteren begegnen u. a. zwei, die aus D.' Schauspielertätigkeit bekannt sind, das

ältere *Amateurs and Actors* (1818) und das jüngere, aber ungedruckte *Comfortable Lodgings* (1827). Etwas später kommt der um zehn bis zwanzig Jahre jüngere Buckstone hinzu, mit dem D. persönlich bekannt war. Von seinen Possen gehen *Snakes in the Grass* (1829) und *Popping the Question* (1830) im DL, *The happiest Day of my Life* (1829) und *A Husband at Sight* (1830) im HT in Szene. Außerdem kommen namentlich in den Jahren 1828—30 eine große Zahl ungedruckter, meist sogar anonymer Possen auf die Bühne. Viele von ihnen weisen Musikbegleitung und eingelegte Lieder auf, doch haben die meisten nur wenige Aufführungen erlebt.

Die Gattung der Pantomime ist um 1830 im Absterben begriffen. Nur im DL erscheint noch einmal Fawcetts *Obi, or Three-fingered Jack* (1800) und die anonyme Pantomime *The Guerilla Chief and his Daughter* (1827).

Ganz ungleich vorteilhafter stand es mit der Operette. Diese hat in England dauernd fortgelebt. Zwar blieb die *Beggar's Opera* (1727) für reichlich drei Jahrzehnte der alleinige Typus der von John Gay begründeten neuen Gattung, doch wurde sie mit Bickerstaffe und O'Keeffe lebensfähig. Von dieser Zeit an beherrscht sie in ausgedehntem Maße nicht nur die Bühne des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch der Gegenwart. Ähnlich der Posse, wenngleich in geringerem Umfange, weist auch das Singspiel im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen auffallenden Zuwachs an Neuschöpfungen auf.

Von Spielen des 18. Jahrhunderts leben neben Gays *Beggar's Opera* namentlich Bickerstaffes Schöpfungen fort. Besonders oft erscheinen die *Maid of the Mill* (1765), *Love in a Village* (1765) und *The Padlock* (1768). Gern gesehene Stücke sind ferner: Ch. Dibdins *Waterman* (1774) und *Quakers* (1775), Sheridans *Duenna* (1775) und der *Lord of the Manor* (1780) von General Burgoyne. Auch O'Keeffes *Castle of Andalusia* (1782) und namentlich Cobbs Dichtungen *The haunted Tower* (1789), *Siege of Belgrade* (1791) und *Paul and Virginia* (1800) standen in der Gunst des Publikums. Neben Colmans jun. *Inkle and Yarico* (1787) und Knights *Turnpike Gate* (1799) erfreuten sich besonders William Dimonds *Hunter of the Alps* (1804), *Youth, Love and Folly* (1805) und *Englishman in India* (1827) auf allen Bühnen Londons großer Beliebtheit. Daneben be-

gegnen abermals, wie bei der Posse, eine große Zahl von Neuschöpfungen aus den Jahren 1828—30, die ebenfalls vielfach anonym und im übrigen recht bedeutungslos sind.

Von der verwandten Gattung der Oper begegnet an Vertretern der älteren Zeit gegen 1830 nur noch *Artaxerxes* (1761) im DL und allenfalls die *Marriage of Figaro* (1819), eine Überarbeitung der älteren Fassung *Follies of a Day* (Gen. VIII, 701) im HT. Alles übrige sind Neuschöpfungen, die namentlich von etwa 1825 an ein gewisses Aufblühen dieser Gattung verraten. Da erscheint im HT die oben (S. 373) erwähnte Oper *Clari* (1823) von Howard Payne, George Macfarrens *Malvina* (1826) im DL und Planchés *Oberon* (1826) im CG. Daneben noch zwei anonyme ungedruckte Werke: *White Maid*, eine Ubersetzung von Scribes *Dame Blanche*, und *Oracle, or The interrupted Sacrifice*, eine Übersetzung von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* (1796) im CG.

Als eine neue Gattung treten zu Anfang des 19. Jahrhunderts Dramatisierungen von Romanen auf. Die ungewöhnlich starke Anziehungskraft, die Walter Scotts Romane mit ihrer eindrucksvollen Romantik auf die damaligen Leser ausübten, verlockte eine Reihe kleinerer, vielfach ungenannter Dichter dazu, diese Neuschöpfungen zu dramatisieren. Nur selten gossen die Überarbeiter den Stoff in die ältere Form des romantischen Dramas oder der Oper; mit Vorliebe hingegen wählten sie die des eben aufkommenden Melodramas. In beiden Gestalten sagten die Dramatisierungen dem Geschmack des Publikums zu.

Als romantische Dramen sind nur Scotts *Kenilworth* und *Talisman* auf der Bühne jener Zeit anzutreffen. *Kenilworth, or England's Golden Days* (1822), eine anonyme, ungedruckte Fassung, wurde in B gegeben; die *Knights of the Cross*, ebenfalls anonym, m. M., erlebten ihre Erstaufführung im DL (1826).

Wiederum nur zwei Romane W. Scotts erscheinen als Oper: die ungedruckte Fassung *Peveril of the Peak* (1826) von Fitz-Ball und eine Bearbeitung des *Ivanhoe* von Lacy unter dem Titel *Maid of Judah* (1829), beide im CG.

Mehr Bedeutung kommt dem Melodrama zu. Thomas Holcroft schuf mit seiner Dichtung *Tale of Mystery*, die am 13. November 1802 im CG ihre Erstaufführung erlebte, das

erste jener *melodramas with wich the stage was afterwards inundated* (Gen. VII 578). Es war eine Bearbeitung und zum Teil wörtliche Übersetzung von Guilbert de Pixérécourts *Coelina, ou L'Enfant du Mystère*, 1800 (vgl. Lohmann, Arch. f. n. Spr. 124, 349). Welchen Beifall die neue Gattung auf Englands Bühnen fand, beweisen zur Genüge die zahlreichen Stücke, die schon nach kurzer Zeit die Spielpläne der Londoner Theater beherrschten. Außer Holcrofts Melodrama begegnen uns Kenneys *Blind Boy* (1807) und Reynolds' ungedrucktes *Exile* (1808) im Sommertheater in B. Wenige Jahre später erscheint Scotts *Lady of the Lake* unter dem gleichen Titel als Melodrama (1811). Auch der Possendichter Pocock versucht sich auf dem Gebiet des Melodramas; *The Miller and his Men* (1813) und *Rob Roy Macgregor* (1818), eine Dramatisierung von Scotts Roman *Rob Roy*, gehen in B in Szene. Daneben erscheint eine Anzahl unbekannter Namen wie W. H. Arnold, Verfasser der *Woodman's Hut* (1814), *The Dog of Montargis* (1814) von Henry Harris, Daniel Terry, der Bearbeiter der Romane *Guy Mannering* und *Antiquary* von Walter Scott, die als gleichnamige Melodramen 1816 und 1820 im DL und CG zur Aufführung gelangten. Von früher genannten Dichtern begegnen ferner Thom. Morton, dessen *Slave* (1816) in B in Szene ging, und Dimond, der nach Scotts *Tales of My Landlord* das ungedruckte Melodrama *Heart of Mid-Lothian* verfaßte. Einen historischen Stoff verarbeitete Fitz-Ball in seinem Stück *Joan of Arc* (1822), das wie seine beiden anderen *Pilot* (1825) und *Flying Dutchman* (1829) in B gegeben wurde. Zu den bedeutendsten melodramatischen Leistungen zählte in D.' Zeit Douglas Jerrolds *Black-eyed Susan* (1823), das in B und auf allen Londoner Bühnen nicht oft genug gegeben werden konnte. Einen guten Klang hatte auch der Name Buckstone, dessen *Luke the Labourer* (1826) und *Presumptive Evidence* (1828) mehrmals in B aufgeführt wurden. Im übrigen begegnen noch eine Anzahl anonymer, meist sogar ungedruckter Melodramen, von denen allenfalls Peakes *Bottle Imp*, 1828 (ungedruckt) erwähnt sei.

Was kann der junge D. von den 1827—30 gegebenen Stücken kennengelernt haben?

Die Londoner Bühnen boten ihm, man kann wohl sagen,

die wichtigsten Lustspiele von Shakespeare an. Allerdings fanden gerade die großen Meister wie Shakespeare und im 18. Jahrhundert Goldsmith und Sheridan ungebührlich wenig Beachtung. Das geringe Kunstverständnis des Theaterpublikums jener Jahre schob die großen Dichter beiseite und zeigte fast ausschließliches Interesse für leichte Komödien und besonders für Possen. Diese Gattung und mit ihr die Operette und später das Melodrama standen so sehr im Vordergrund, daß literarisch wertvolle Dichtungen, wie z. B. Shakespeares Komödien darüber vernachlässigt und allenfalls als gelegentliche Abwechselung hingenommen wurden. Immerhin wird D. durch seinen fleißigen Theaterbesuch in seiner Jugend zum mindesten die wichtigsten Gattungen in mehreren Vertretern kennen gelernt haben. Was ihm auf diesem Wege entging, ersetzte wirkungsvoll die Lektüre des *British Theatre* der Mrs. Inchbald, mit der er sich aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls in diesen Jahren befaßt hat (vgl. Fo I 38). Zweifellos hat er in der Zeit von 1827—30 sich jene gediegene Kenntnis der dramatischen Literatur erworben, die ihn befähigte, noch während der Abfassung seiner *Sketches* auch auf dem Gebiet des Lustspiels sich schöpferisch zu betätigen.

III. Dickens als Lustspieldichter.

Als neunjähriger Knabe verfaßte D. im Herbst 1821 seine erste dramatische Dichtung, die Tragödie *Misnar, the Sultan of India,* eine Bearbeitung einer der *Tales of the Genii.* Sie war die Frucht umfangreicher und aufmerksamer Lektüre (Fo I 33; Langt. 59). Andere Tragödien folgten, wie D. selbst berichtet. In einem Brief an Mrs. Howitt (1859) nennt er sich scherzhaft bereits mit acht Jahren *a great writer* und spricht von *tragedies*, die er *at the mature age of eight or ten* vollendete und vor *overflowing nurseries* zur Aufführung brachte (Kitton 194). Von diesen frühesten Werken ist nichts erhalten, wohl aber Teile einer eigenartigen Shakespeare-Bearbeitung, der Burleske *The O'Thello* (1833). Die Blätter der Originalhandschrift versah D.' Vater später mit einer Erinnerungswidmung und gab sie einzeln an Freunde zum Andenken fort (Kitton 194 f.).

Im Jahre 1836 tritt D. mit seiner zweiaktigen Posse *The strange Gentleman* vor die Öffentlichkeit.

Inhalt: Ein Erzfeigling wird aus weibischer Duellfurcht zum Verzicht auf eine beabsichtigte Geldheirat gebracht, von einem gerissenen Hausknecht geschröpft und als vermeintlicher Geisteskranker bewacht; er entschädigt sich schließlich mit einer heiratswütigen alten Jungfer. Zwei wirkliche Liebespaare, ein beschränkter Bürgermeister und eine tüchtige Hotelwirtin erhöhen die Wirkung von Mißverständnissen, Personen- und Zimmerverwechselungen und schaffen Verwicklungen, unmögliche Zwischenfälle und groteske Situationen.

In der Erstaufführung der Posse am 29. September 1836 im St. James's Theatre (vgl. oben S. 373) gab der Regisseur J. P. Harley die Titelrolle. Zu Ehren dieses Künstlers, der vom Drury Lane Theatre schied, hatte D. seine im Februar 1836 gedruckte Skizze (vgl. Benignus, Anfänge von D., Dissert. Straßburg 1895, S. 3) *The Great Winglebury Duel* dramatisiert (Kitton 196 f.; Le I 5, 8). Die Unterschiede zwischen Skizze und Bühnenfassung sind gering. Die Posse weist nur zwei wesentliche Abweichungen auf: das Inkognito des Titelhelden, dessen Name in der Skizze von Anfang an bekannt ist, und das Erscheinen der beiden wirklich verliebten Liebespaare, die erst im Str G hinzugedichtet sind, um bühnenwirksame Verwechselungen hervorzurufen. Auch Anfang und Schluß der Posse weichen etwas von der Skizze ab: in dieser steigt nur Miss Julia Manners im Hotel ab — Alexander Trott ist schon seit einiger Zeit dort —, in jener führt die Postkutsche dem Hause mehrere Gäste auf einmal zu. Zum Schluß erfolgt die Aufklärung der vielfachen Verwechselungen in der Posse wirkungsvoll auf der Bühne, in der Skizze hingegen erkennt Mr. Trott seinen Irrtum erst, als er mit Julia schon geraume Zeit in der Postkutsche sitzt, die sie nach Gretna Green führt. — Dazu kommen einige Namensänderungen. Alexander Trott, Julia Manners, Horatio Hunter und Mrs. Williamson heißen in der Posse Walker Trott, Julia Dobbs, Horatio Tinkles und Mrs. Noakes. Im übrigen stimmen Skizze und Posse in der Reihenfolge der auftretenden Charaktere und in der Handlungsführung z. T. sogar wörtlich überein.

Der eigentliche Grund zur Abfassung der Farce ist in D.' Bestreben zu suchen, die schlechten Geldverhältnisse des St. James's Theatre durch ein zugkräftiges Stück zu verbessern und so seinem Freunde Braham zu helfen. Aus dem gleichen Grunde sind ja auch seine beiden späteren Stücke, *The Village Coquettes* und *Is she his Wife?* entstanden. Doch selbst der Name D., der als Autor der Sk und P Pp damals schon ge-

wisse Anziehungskraft besaß, erwies sich als unwirksam, denn fünf Jahre nach der Eröffnung war das Theater pächterlos (Sharp, *A Short History of the English Stage* 126; Fo I 144).

Die Posse wurde sechzigmal (Kitton 197), nach Wards (S. 27) und D.' Angabe (Le I 18) sogar einige siebenzig Abende hintereinander gegeben. Gleich die Erstaufführung war ein Erfolg, denn das Stück wurde *very well received throughout (Carlton Chronicle* vom 1. Okt. 1836, zit. von Pemb. 86 f.). Nach D.' Tode wurde der Str G im Charing Cross Theatre noch einmal auf die Bühne gebracht (1873), doch als der Theaterpächter von D.' Angehörigen auf die Abneigung des Dichters gegen seine Jugendfarcen — *I . . . wish them to be forgotten* (Le I 100) — aufmerksam gemacht wurde, nahm er von weiteren Aufführungen Abstand (F-G 58).

Ein Jahr nach seiner Entstehung erschien der Str G in Buchform unter dem Titel *The Strange Gentleman;* a comic Burletta in Two Acts. By Boz. First performed at the St. James's Theatre, on Thursday, September 29th, 1836. London: Chapman & Hall, 186, Strand. MDCCCXXXVII. Das Buch hatte einen lavendelfarbigen Einband und trug ein Titelbild von *Phiz*. Es umfaßte 47 Seiten, deren erste unbedruckt war. Nach J. F. Dexters Annahme sind einige Exemplare der ersten Ausgabe ohne Titelbild veröffentlicht worden. Einige Jahre später wurde ein Neudruck angefertigt, doch ohne Titelbild. Ein solches stach nach der Veröffentlichung F. W. Pailthorpe. Dieser Neudruck ist eine vorzügliche Nachahmung des Originals, von dem er schwer zu unterscheiden ist. Außer diesen beiden Veröffentlichungen war auch ein Raubdruck in Umlauf (Kitton 198 f.).

D.' zweites dramatisches Jugendwerk war die Operette *The Village Coquettes*, die zum ersten Male am 6. Dezember 1836 zusammen mit dem Str G im St. James's Theatre aufgeführt wurde (F-G 59).

Inhalt: D. bietet darin einen bösen Junker, der ein Mädchen verführen will, ihren Vater zu ruinieren droht, aber, durch viel Edelmut gerührt, noch rechtzeitig in sich geht und verzichtet, einen Erzbösewicht als seinen Freund, einen braven jungen Bauern, der die Werke der Bösen entlarvt, kokette Mädchen und einen immer witzigen Naturburschen aus ländlicher Sphäre; ferner den hochpathetischen armen Mann und Vater, der von seiner Scholle vertrieben werden soll, fröhliche Trinkszenen und sentimentale Monologe (Dib. 85).

Die Anregung zu dieser Dichtung erhielt D. von dem damals berühmten Komponisten John Hullah, mit dem er 1835 bekannt geworden war. Ein oder zwei Jahre vorher hatte Hullah die Oper *The Gondolier* zum Teil in Musik gesetzt. Verlockt durch den Titel, der dem damals kritiklosen Gefallen des Publikums an allem, was italienisch hieß, Rechnung trug, versprach sich Hullah von gemeinsamer Arbeit mit seinem Altersgenossen D. die vorteilhafteste Wirkung. D. ging auf Hullahs Angebot ein, doch zog er es vor, der Operette eine englische Umgebung zu schaffen, obgleich auch er zu dieser Zeit völlig in dem Banne italienischer Romantik stand: *I will frankly confess that while I am at home in England, I am in Venice abroad indeed* (Kitton 199 f.). Hullah stimmte D.' Vorschlag zu, und nach mehrfachen Besprechungen mit dem Komponisten veröffentlichte D. schließlich den Text zu Hullahs Musik unter dem Titel *The Village Coquettes.* Es war dies nach D.' eigener Angabe nur die Dramatisierung einer schon fertigen, aber noch nicht veröffentlichten Erzählung, mit der er sich noch vor dem Str G beschäftigt hatte (*Life of John Hullah,* By his Wife, 1886; zitiert von Kitton 201 Anm.). Die Operette wurde von Mr. Braham mit Freuden angenommen. Harley, dem sie gewidmet war, schrieb an D. mit voller Begeisterung: *Bet you ten pounds it runs fifty nights* (Kitton 200 ff.).

Der Bühnenerfolg war aber doch wesentlich geringer. Die V C wurden in London nur neunzehnmal während der Spielzeit gegeben und erlebten später in Edinburgh unter der Leitung des mit Sir Walter Scott befreundeten Ramsay nur wenige Wiederholungen (Kitton 202).

Ihren bescheidenen Erfolg verdankte die Operette neben der guten Musik, zu der D.' Text *a mere vehicle* war, lediglich der hervorragenden Leistung Brahams. Nur auf sie bezieht sich die Bemerkung des Theaterzettels vom 7. Dezember und der folgenden Abende, daß *this Burletta experienced one of the most triumphant receptions ever known.* Die Musik wurde von hervorragenden Zeitschriften gelobt, der Text hingegen im *Examiner, Despatch, Satirist* und *Sunday Times* arg herabgesetzt. Selbst das *Carlton Chronicle* (10. Dez. 1836) führt in seiner Beurteilung der V C nur den musikalischen Teil als wirkungsvoll an (Pemb. 87 ff.). Auch Theodore Taylor

schreibt in einem Brief aus dem Jahre 1870 den Erfolg fast ausschließlich Braham zu, der noch lange in verschiedenen Konzerten das Sololied *The Child and the old Man sat alone* unter großem Beifall vortrug, *invariably getting encored most enthusiastically* (F·G 59).

D. war die ungünstige Beurteilung seiner Dichtung wohl nicht so gleichgültig, wie er tat, denn aus seinem Brief an Hullah über die abfällige Kritik — *I cannot help laughing at it, for the life and soul of me* und *either I must have grievously awakened the ire of all the adapters and their friends, or the drama must be decidedly bad. I haven't made up my mind yet which of the two is the fact* scheint eher gekränkter Autorstolz als richtige Einschätzung seiner Operette zu sprechen (Kitton 203 f.).

In Buchform wurde die Operette noch früher als der Str G herausgegeben, obgleich sie erst nach der Posse auf die Bühne kam. Die Titelseite trug die Aufschrift *The Village Coquettes*: A Comic Opera. In Two Acts. By Charles Dickens. The Music by John Hullah. London: Richard Bentley, New Burlington Street, 1836. Das Büchlein enthielt 71 Seiten Text (halboktav) und eine von aufrichtiger Dankbarkeit diktierte Widmung an J. P. Harley (Kitton 201 f.). In dem Vorwort dieser Ausgabe bemerkte D. offenbar unter der Nachwirkung der Kritik, daß ein Operettentext bis zu einem gewissen Grade *a mere vehicle for the music* sein müsse und daher nicht billig nach den gleichen Grundsätzen wie ein fünfaktiges, vollendetes Drama beurteilt werden könne (Kitton 201).

Ein Jahr später wurden die V C von Bradbury & Evans gedruckt und veröffentlicht. Diese Fassung war für 10 d. im Theater käuflich. 1878 wurde der Operettentext im Faksimiledruck von R. Bentley abermals wiedergegeben, mit dem Vermerk auf der Rückseite, daß es ein Neudruck sei. Hierfür stach T. W. Pailthorpe ein Jahr darauf ein Titelbild, das unabhängig vom Text herausgegeben wurde.

Wie beurteilte D. selbst seine beiden ersten Bühnendichtungen? Nach Kittons (S. 204) und auch Wards (S. 27) Ansicht war der Dichter *not at all depressed by the unfavourable comments passed upon his libretto.* Entspricht dies den Tatsachen? — Forster äußert sich gar nicht über die Kritik und führt nur aus, daß er durch die V C zum ersten Male zu D.

in persönliche Beziehung trat (Fo I 144). — D. selbst sagt im Dezember 1838 in einem Briefe an Macready: *for Heaven's sake don't fancy that I hold The Strange Gentleman in any estimation, or have a wish upon the subject.* Diese Äußerung ist nicht gut vereinbar mit der unmittelbar vorangehenden Bemerkung: *if I had as much time as I have inclination, I would write on and on, farce after farce, and comedy after comedy, until I wrote you something that would run . . .* (Le I 18), die deutlich sein Bestreben verrät, sich als Lustspieldichter Ruf und Einnahmen zu verschaffen. Ganz unverhüllt treten seine Geldinteressen zutage, wenn er im gleichen Jahre (1838) von Braham für die Abfassung eines Einakters £ 100 und für die eines zweiaktigen Dramas £ 150 fordert (Le I 5 f.). Läßt sich daraus folgern, daß D. seine Bühnendichtungen nach ihrem literarischen Werte einschätzte? — wohl schwerlich! — Anders urteilt D. über den Str G und die V C im Jahre 1843 in einem Brief an R. H. Horne. Als gefeierter Romanschriftsteller, als Lieblingsautor des Volkes war es ihm peinlich, seinen Namen in Verbindung mit Schriften zu sehen, deren Wert die Durchschnittsware der damaligen Bühnenliteratur keineswegs übertraf. Daher seine Entrüstung über die V C: *Pray tell that besotted — to let the opera sink into its native obscurity.* Er bedauert sogar lebhaft, der Autor zu sein: *I have been most repentent ever since.* Den Str G, sagt er weiter, habe er nur als *a sort of practical joke* für Harley geschrieben. Beide Dichtungen entstanden *without the least consideration or regard to reputation.* Er schließt mit der Bemerkung: *I wouldn't repeat them for a thousand pounds apiece, and devoutly wish them to be forgotten* (Le I 100).

Am 6. März 1837 fand — abermals im St. James's Theatre — die Uraufführung von D.' zweiter Posse: *Is she his Wife? or, Something Singular!* statt (Kitton 207). Diese Dichtung bleibt bei Forster und Ward unerwähnt; die Herausgeber der *Letters of Ch. D.* bemerken sogar ausdrücklich, daß außer dem Str G nur die V C für das St. James's Theatre geschrieben wurden (Le I 5).

Inhalt: Das Thema der Posse, die Lächerlichkeit unbegründeter Eifersucht unter Eheleuten, wird an zwei Ehepaaren und einem Junggesellen erörtert. Eine jungverheiratete Gattin glaubt sich von ihrem Manne vernachlässigt. Durch einen Scheinflirt mit einem Junggesellen will sie seine Eifersucht

erwecken und seine frühere Liebe zurückgewinnen. Ihr Gatte treibt aus wahrer Eifersucht das gleiche Spiel mit der Frau seines ständig eifersüchtigen Freundes. Mißverständnisse, Verkennung von Personen und Verhältnissen und nächtliche Belauschung von Gesprächen in einer dunklen Gartenlaube führen über zum Teil grob possenhafte Situationen zur glücklichen Lösung.

Wie im Str G gab J. P. Harley auch hierin die Hauptrolle. Aus einer handschriftlichen Bemerkung Salas in einem gedruckten Exemplar dieser Posse in Hughes' Sammlung *Dickensiana* erfahren wir, daß I h W am 13. März im St. James's Theatre wiederholt wurde und erst an diesem Tage *Boz* als der Verfasser auf dem Theaterzettel angegeben war (Kitton 207 f.). Der Bühnenerfolg war nur mäßig (Baker II 145).

Auf das Vorhandensein dieser Posse wurde zuerst Shepherd durch eine allgemeine Bemerkung in dem *Era Almanack* von 1868—69 aufmerksam, als er seine Ausgabe von D.' Reden zusammenstellte. Zufällig entdeckte er später einige Originaltheaterzettel, und damit war jeder anfängliche Zweifel über die Autorschaft der Posse behoben (Kitton 207 f.).

Eine Originalausgabe der Posse ist in England wahrscheinlich nicht mehr vorhanden. Um 1876 kaufte der bekannte Bostoner Herausgeber Osgood, wie es scheint, die letzte von einem englischen Sammler, der sie von dem Theaterbuchhändler T. H. Lacy bezogen hatte. Es war eine Broschüre (halboktav) von 30 Seiten ohne Deckel, die in England zur Zeit der Aufführung veröffentlicht sein dürfte. Nach diesem einzigen Originaldruck, von dem man Kenntnis hat, fertigte Osgood einen Neudruck mit dem Titel: *Is She His Wife? or, Something Singular!* A Comic Burletta in One Act. By Charles Dickens Boston: James R. Osgood & Co. 1877. Dieser 80 Seiten umfassende Neudruck (in 12°) ist offenbar die älteste Form, in der die Posse gedruckt zu finden ist, denn das Original wurde in Osgoods Geschäftsräumen bei einem Brande ein Raub der Flammen (1879). Ein zweiter Neudruck von Osgood, Boston, erschien in der *Vestpocket Series*. Schließlich wurde die Posse noch als 22 Seiten starke Broschüre in Ledereinband veröffentlicht. In dieser Form trägt sie weder eine Jahreszahl noch den Namen des Druckers.

Im Jahre 1838 verfaßte D. seine dritte Posse *The Lamplighter*. Sie ist das letzte und schwächste Werk, das er als selbständiger Bühnendichter geschrieben hat, gleichzeitig das einzige, das nie zur Aufführung gelangte (vgl. Fo I 229).

Der **Inhalt** ist grotesk-bizarr: Ein vernarrter Sterndeuter, der Typus eines Pedanten, erblickt in einem hergelaufenen Laternenanzünder den vom Schicksal bestimmten Gatten seiner Nichte, den seiner Tochter in einem verblödeten Greise. Seine Marotte macht ihn zum Tyrannen seiner Kinder, einer Tochter und eines Sohnes. Ein gescheites Dienstmädchen bringt ihren Herrn durch geschickte Intrige zur Vernunft. Häufig groteske Begebenheiten und ganz unmögliche Situationen in der Werkstatt des Pseudoastronomen, ganz zu schweigen von den phantastisch albernen, geradezu unerträglichen Charakteren, verleihen der Posse den ausgesprochenen Charakter einer Burleske.

D. wollte mit diesem Stück dem finanziell bedrängten Leiter des Covent Garden Theatre, seinem Freunde Macready, einen Freundschaftsdienst erweisen, obgleich die Abfassung des N N damals seine ganze Arbeitskraft beanspruchte. Schon 1837 hatte Macready dem Dichter £ 500 und noch andere Vergütungen für ein fünfaktiges Lustspiel geboten, doch D. schlug das Anerbieten wegen seiner Arbeit an O Tw und N N aus (*Theatrical Observer*, 15. Nov. 1837). 1838 aber sagte D. dem Macready die Abfassung eines Stückes zu und schrieb den *Lamplighter*. Er las die Posse selbst im green-room des Theaters. Es war aber ein voller Mißerfolg, und daher richtete Macready an seinen Freund die Bitte, das Stück zurückzuziehen (Kitton 211 f.). D. tat dies bereitwilligst und schrieb an Macready: *Believe me that I have no other feeling of disappointment connected with this matter but that arising from the not having been able to be of some use to you* (Pemb. 203).

Ein Manuskript der Posse — aber nicht in D.' Handschrift — wurde von Shepherd in der Forster Library entdeckt; es liegt in der Forster Collection des South Kensington Museums. Hiernach wurde ein Neudruck in Gestalt einer 45 Seiten starken Broschüre (12°) mit blauem Deckel angefertigt und in nur 250 Exemplaren mit dem Titel *The Lamplighter*. A Farce. By Charles Dickens (1838). Now first printed from a manuscript in the Forster Collection at the South Kensington Museum. London, 1879, veröffentlicht (Kitton 212 f.). 1841 schrieb D. den *Lamplighter* in Prosa um und gab ihn in dieser Form zusammen mit anderen Erzählungen in einem Bande als *Pic-nic-Papers* heraus (vgl. Heichen, Ch. D. 89, Fo II 45).

Nach dem *Lamplighter* hat D. keine Spiele mehr selbständig verfaßt. Der Grund war nicht etwa der Fehlschlag des *Lamplighter*,

sondern lediglich seine ungeheure Arbeit an N N und den folgenden Romanen. Für die Bühnendichtung hat er nach wie vor sehr viel übrig, schreibt er doch noch, während er an *Chzwt* arbeitet, an Douglas Jerrold: *Chuzzlewit be d—d. High comedy and 500 pounds are the only matter I can think of. I call it 'The One Thing Needful; or, A Part is Better than the Whole'* (Le I 96). Von dem geplanten Lustspiel ist aber nicht mehr als der in demselben Brief skizzierte Entwurf entstanden (Pemb. 82). Bis 1850 schrieb D. dann nichts weiter für die Bühne als den Prolog zu Westland Marstons erstem Drama *Patrician's Daughter*, 1842 (Fo III 44).

Eine vierte Posse, die D.' Namen als Verfasser trägt, *Mr. Nightingale's Diary*, ist in Gemeinschaft mit Marc Lemon entstanden (vgl. oben S. 378). D.' Mitarbeit scheint sich im wesentlichen auf einige humoristische Beigaben in der Art der Mrs. Gamp zu beschränken (Kitton 213 f.).

Inhalt: Ein typischer Pedant wird von zwei Marotten beherrscht: erstens hält er sich für unheilbar krank und notiert jedes körperliche Unbehagen mit lächerlicher Genauigkeit in seinem Tagebuch als Symptom einer neuen Krankheit; zweitens hält er alle Juristen nur für Maulhelden. Die erste Marotte läßt ihn zum Opfer eines abgefeimten Betrügers werden, der außerdem die unglückliche Ehe des Pedanten zu Erpressungsversuchen ausbeutet. Die zweite Marotte wird glänzend widerlegt von einem Advokaten, der den eingebildeten Kranken durch vielfache Verkleidung aus den Händen des Betrügers rettet und so die Nichte des Pedanten gewinnt.

Die Erstaufführung fand im Anschluß an Bulwers *Not so Bad as We seem* am 27. Mai 1851 im Devonshire House statt (vgl. oben S. 378).

Gedruckt erschien die Farce zuerst als Privatdruck unter dem Titel *Mr. Nightingale's Diary:* A Farce. In One Act. By —. London 1851. Die Ausgabe umfaßt 26 Seiten Text, denen eine nicht numerierte vorangeht. Sie ist nur in einem Exemplar bekannt, das in der Forster Collection liegt. — Leichter zugänglich, aber ebenfalls selten ist eine amerinische Ausgabe mit 96 Seiten in der *Vest-pocket Series;* sie führt den Titel *Mr. Nightingale's Diary:* A. Farce in one Act. By Charles Dickens. Boston: James R. Osgood & Company, late Ticknor and Fields, Osgood and Co. 1877 (Kitton 214 f.).

D.' nächste dramatische Arbeit waren zwei Prologe für Collins' Dramen *The Lighthouse* (1855) und *The Frozen*

Deep (1856). Für das erstere lieferte D. außerdem den Text des eingelegten Liedes *Song of the Wreck*, für das zweite, wie es scheint, auch Hilfen zum Wortlaut (Kitton 218 f.; F-G 51).

Das letzte Bühnenstück, an dem D. gearbeitet hat, ist das mit Wilkie Collins gemeinsam verfaßte Melodrama *No Thoroughfare*.

Inhalt: Darin begegnen der unvermeidliche Bösewicht, ein verbrecherischer Schweizer, der einen gutmütigen und übervertrauensseligen Großkaufmann durch Urkundenfälschung um eine bedeutende Summe betrogen hat, dessen Mitinhaber durch Mord am Entdecken der Fälschung verhindern will, von einem gewissenhaften und scharfsichtigen Rechtsanwalt entlarvt wird und schließlich aus Verzweiflung über das Mißglücken seiner Anschläge Selbstmord verübt; ferner ein abergläubischer, bejahrter, aber verliebter Kellermeister, ein Hüttenwirt und zwei Gebirgsführer, daneben eine ehemalige Findelhauspflegerin, ein liebreizendes junges Mädchen und eine alte Verwandte des Bösewichts; an Begebenheiten: Kindesverwechselung im Findelhause, eine beschwerliche Reise über die Alpen, vereitelte Mordversuche, geheimnisvolle Vorgänge in einem Mönchskloster und bevorstehende Vereinigung der Liebenden nach dem Tode des Verbrechers.

Welchen Anteil hat D. an der Gestaltung dieses Dramas? Das Ganze ist eine Dramatisierung der von D. und Collins 1867 gemeinsam geschriebenen Erzählung gleichen Inhalts. Diese erschien noch im selben Jahre als letzte der *Christmas Stories* in der Weihnachtsnummer der Zeitschrift *All the Year Round* (*Letters of Ch. D. and Wilkie Collins* 157). An der Prosafassung haben beide Freunde ungefähr gleichen Anteil. D. wie Collins schrieben die Erzählung in der Absicht, sie später zu dramatisieren. Dieser Plan kommt schon in der äußeren Einteilung: 'The Ouverture, Act I., Act II.' usw. und in den Bezeichnungen 'The Curtain rises' und 'The Curtain falls' für das Anfangs- und Schlußkapitel zum Ausdruck.

Die Anregung zu gemeinsamer Arbeit ging von D. aus (Le D-C 157). Am 23. August 1867 hatte D. 'The Ouverture' fertiggestellt. Die folgenden Kapitel sind abschnittsweise teils selbständig, teils unter dem Einfluß wechselseitiger Anregung entstanden oder geändert worden. Nach der Angabe auf dem Titelblatt der Erzählung *No Thoroughfare* (*Xm Stories*, Chapman & Hall, S. 315) hat D. außer der 'Ouverture' nur den dritten Akt geliefert, Collins hingegen den ganzen zweiten Akt. Akt I und IV sind aus gemeinsamen Beiträgen zusammengestellt worden.

Die noch 1867 beendigte Dramatisierung ist im wesent-

lichen ein Werk Wilkie Collins', dem D. kurz vor seiner zweiten Reise nach Amerika im November 1867 außer dem fertigen 'Prologue' nur Ratschläge für die Bühnenfassung hinterlassen konnte (Ward 168 f.; Kitton 173, 215 f.). Das Drama unterscheidet sich von der Prosafassung nur durch die Einteilung. Der 'Ouverture' entspricht im Bühnentext der 'Prologue'; diesem folgen dann fünf Akte statt vier in der Erzählung. Daher umfaßt das Drama eigentlich sechs Akte.

Wegen der bedenklichen Länge bezweifelte D. anfangs den Bühnenerfolg (Pemb. 92). Wider Erwarten aber war die erste Aufführung am zweiten Weihnachtstage 1867 im Adelphi Theatre mit dem berühmten Fechter als Obenreizer und Webster als Kellermeister ein voller Erfolg (Kitton 216). Trotz einer vierstündigen Spielzeit brachte das Stück Abend für Abend ein volles Haus: *the Adelphi ... was packed night after night* (NQ XI, 5, 363). Hier erlebte das Drama 150 Aufführungen hintereinander, dann wurde es in der gleichen Besetzung im Royal Standard Theatre, Shoreditch, weitergespielt (F-G 69 f.).

Wie die Presse das Stück beurteilte, lehrt ein Artikel der eingegangenen satirischen Zeitschrift *The Mask*, wo es heißt: *Charles Dickens and Wilkie Collins have made their dramatic hit at last! ... In 'No Thoroughfare' they are both at liberty to enjoy their triumph to the utmost ... Its money draw has never been equalled in the annals of the theatres* (Pemb. 93).

Die beträchtlichen Einkünfte, die das Drama abwarf, entsprachen voll und ganz der Absicht, aus der es entstanden war. Schon zu der Prosafassung läßt sich keine andere Anregung nachweisen als D.' Bestreben, durch eine gut gehende Erzählung mit verhältnismäßig geringer Arbeit ein hübsches Sümmchen zusammenzubringen.

Die Zugkraft des Melodramas war auch französischen und amerikanischen Bühnen nicht entgangen. In New York erschien bereits am 6. Januar 1868 das Drama *Identity; or, No Thoroughfare* von Louis Lequel auf der Bühne des Park Theatre, Brooklyn. Es war ein Plagiat niedrigster Art, doch unterließ D. eine strafrechtliche Verfolgung des oder der Schuldigen, um nicht noch vor Beginn seiner Vorlesungen aus eigenen Werken einen ungünstigen Eindruck zu machen oder gar eine feindselige Stimmung gegen sich zu schaffen (F-G 69 f.).

In Frankreich wurde N Th zur Aufführung im Pariser Vaudeville-Theater übersetzt und durch D. selbst eingeübt. Er wohnte auch den ersten Vorstellungen dort bei und berichtet über den Erfolg an W. Collins: *The piece is a genuine and real success . . . There is no doubt whatever that it was a success from the first to the last* (Le D C 179f.)

Den ersten Druck von N Th besorgte 1868 ein New Yorker Herausgeber in Gestalt eines 40 Seiten starken Buches mit dem Titel *No Thoroughfare.* A Drama. In five Acts and a Prologue. By Charles Dickens and Wilkie Collins. As first performed at the New Royal Adelphi Theatre, London, December 26th, 1867. New York: Robert M. de Witt, Publisher, No. 33, Rose Street. Eine zweite Ausgabe veröffentlichte 1882 R. H. Shepherd in seinen *Plays and Poems of Charles Dickens* (II, 69 ff.). Da aber W. Collins noch das Autorrecht besaß, wurde die Ausgabe, als eben einige Exemplare in Umlauf gekommen waren, unterdrückt (Kitton 217 f.).

In welchem Verhältnis stehen D.' Spiele zu denen seiner Zeit? — Abgesehen von den ersten Versuchen in seiner Kindheit wendet sich D. als selbständiger Lustspieldichter mit Ausnahme der V C ausschließlich der Posse zu, also gerade der zu seiner Zeit beliebtesten Gattung. Vergleicht man D.' Schöpfungen mit den von 1835—40 gegebenen Stücken seiner Zeitgenossen Oxenford, John Mathews — ein Sohn des bekannten Schauspielers —, R. B. Peake, B. Webster, Th. Egerton Wilks, Ch. Dance Selby, Henry Mayhew & Henry Baylis, Th. Haynes Bayly und Buckstone[1]), so ergibt sich etwa folgendes Bild: An Charaktertypen begegnen bei diesen der Pantoffelheld, der Duellfürchtige, der vornehme Verführer, ferner der grundlos eifersüchtige Gatte und der komische Diener. An weiblichen Charakteren finden vorzugsweise Verwendung die heiratswütige alte Jungfer, die anscheinend

[1]) Auf der Preuß. Staatsbibliothek (Berlin) waren mir nur zugänglich: John Oxenford, A Day well spent; A Quiet Day; My Fellow Clerk; No Followers (aufgef. 1835, 37, 38, 41); John Mathews, Why did You die?; The Ringdoves (aufgef. 1837); Peake, A Quarter to Nine (do); Webster, My young Wife and my old Umbrella (do); Egerton Wilks, Sudden Thoughts (do); Dance, Advice Gratis (do); The Bengal Tiger (aufgef. 1838); Charles Selby, The Dancing Barber (do); Henry Mayhew & Baylis, But However (do); Bayly, The Culprit (do); The Spitalfields Weaver (do); Buckstone, Snakes in the Grass (aufgef. 1829), Shocking Events (aufgef. 1838).

vernachlässigte junge Gattin und die ständig eifersüchtige Gattin älteren Jahrganges. Beliebte Handlungsmotive bilden ein Zweikampf zwischen zwei ungleichen Gegnern, der harmlos verläuft oder nicht zustande kommt, Verwechselung von Personen durch Mißverständnisse oder an die unrichtige Adresse übermittelte Briefe; daneben Belauschung einer Liebesszene durch die Gattin oder den Gegenspieler, wodurch beide Teile in komische Situationen geraten, Überlistung durch Verkleiden und Entführung zur heimlichen Trauung. Ganz ähnliche Charaktertypen und Handlungsmotive bieten D.' Possen. So ist sein Pantoffelheld Mr. Peter Limbury in Mr. Augustus Somerday[1]) wiederzuerkennen; dem Duellfürchtigen des Str G entspricht der in ähnlich komische Situationen geratende Narcissus Fitzfrizzle[2]); der vornehme Verführer Squire Norton ist nicht unähnlich dem Darville[3]); den Pedanten Stargazer übertrifft beinahe an Schrullenhaftigkeit der Pferdearzt Griffinhoof[4]); dem grundlos eifersüchtigen Gatten Townley kommt Frederick Stanley[5]) nahe, und eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen Tom Sparks und Joseph[5]), der in seiner Art dem Dickensschen Typus an Komik nichts nachgibt. Unter den weiblichen Charakteren findet Julia Dobbs ihr Ebenbild in Miss Yellowleaf[6]), nur daß diese weniger erfolgreich ist, und der Mrs. Townley tut es Mrs. Hussey[7]) gleich.

Ebenso verhält es sich mit den Handlungsmotiven. Das von Trott so gefürchtete Duell kommt ebensowenig zustande wie in Peakes *A Quarter to Nine;* an die Personenverwechselungen im Str G und I h W erinnern die Vorgänge in Henry Mayhews und H. Baylis' *But However* und Buckstones *Shocking Events,* und die Verkleidungsszenen in John Mathews' *Ringdoves* und Peakes *A Quarter to Nine* weisen starke Ähnlichkeit mit *Mr. Nightingale's Diary* auf.

D.' Possen bedeuten also keineswegs eine Weiterentwicklung der Gattung. Vielmehr bewegt sich der Dichter ausschließ-

---

1) Oxenford, A Quiet Day.
2) Charles Selby, The Dancing Barber.
3) Bayly, The Spitalfields Weaver.
4) Buckstone, Shocking Events.
5) Mathews, Why Did You Die?
6) Charles Dance, The Bengal Tiger.
7) Bayly, The Culprit.

lich in den Bahnen der zeitgenössischen Possendichtung. Die gleichen Charaktertypen und Handlungsmotive, wie D. sie bietet, sind nicht nur in späteren Stücken, sondern zweifellos schon in der großen Fülle von Possen der Jahre 1830—35 reichlich vertreten. Aus ihnen hat D. vielleicht so manches gelernt, was in seinen Schöpfungen echte Kinder ihrer Zeit erkennen läßt.

Berlin-Steglitz. Fritz Fiedler.

ZUR DIREKTEN REDE IM NEUENGLISCHEN.

Die Einleitungsform der oratio recta und sie selbst bietet im Neuenglischen wie in andern indogermanischen Sprachen syntaktisch interessante Eigentümlichkeiten. In meinen Aufsätzen über dieses Gebiet (IF 30, 145 ff., 35, 1 ff. und 36, 1 ff.) habe ich zwar das Neuenglische gestreift, aber doch nicht zur Genüge behandelt. Es dürfte sich aber auch für Englische lohnen, dieses Thema etwas ausführlicher zu behandeln. Das soll der Zweck dieses Aufsatzes sein, zu dem ich von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Schick ermuntert worden bin. Ihm sei auch an diesem Ort für seine Freundlichkeit herzlicher Dank ausgesprochen.

Während in dem in die direkte Rede eingeschobenen Schaltesatz im Deutschen die Wortstellung Verbum–Subjekt notwendig ist[1]), findet sich im Englischen die Wortfolge Subjekt–Verbum und Verbum–Subjekt, mag ein Nomen oder Pronomen das Subjekt bilden. Belege stehen IF 30, 178 f. Man vergleiche hierüber und über die beiden Fälle, wo das Subjekt vor dem Verbum stehen muß, Krüger, Schwierigkeiten des Englischen II 5[2] §§ 3504 f. und 3507 S. 1703 ff.

Im Griechischen und Lateinischen ist der Schaltesatz auch als Nachsatz möglich; z. B.:

... *ἐπεὶ δὲ ἐξέπεσον αἱ ψῆφοι καὶ ἐγένοντο πᾶσαι σὺν Κριτοβούλῳ παπαί, ἔφη ὁ Σωκράτης, οὐχ ὅμοιον ἔοικε τὸ σὸν ἀργύριον, ὦ Κριτόβουλε, τῷ Καλλίου εἶναι* Xen. conv. V 10. *hic cum arrisisset ipse Sulpicius, »sic agam vobiscum«, inquit Crassus, »ut quoniam me loqui voluistis, aliquid de vestris vitiis audiatis.«* Cic. de orat. III 46; vgl. IF 30, 155, 165 ff.

Entsprechende Belege aus dem Französischen s. IF 32, 19 und 35, 91. Aus dem Deutschen habe ich IF 35, 93 Anm. 3 genannt:

Als ich ihm die Hand zum Abschied drückte, »Nun,« sagt' ich, »Sor Gustavo, es wird wohl das letzte Mal sein, daß wir zwei uns auf Erden be-

---

[1]) Ausnahmen in der Poesie stehen IF 30, 178 Fußnote, 35, 62 Fußnote.

gegnen.« P. Heyse, Ital. Nov. I Barbarossa. Andere Belege in PBB ..., 80 f. Poetisch z. B. noch: *Als endlich Friede war, »Fritz,« rief er, »laß dich küssen!«* K. Simrock, Der Schmied von Solingen, Str. 12. *Doch als er nun genug geklagt, »oh!« sprach er, »ich hab's gleich gesagt!«* W. Busch, Die fromme Helene (am Schluß).

Das Englische verwendet gleichfalls den Schaltesatz als Nachsatz.

So *when she saw my teares, O God (said she) howe largely am I recompenced for my losses?* Sidney, Arcadia, ed. by A. Feuillerat (Cambridge 1912) II 23, 298[1]). *As he shut the book, "Now, lads," said he, "have at them in the morning, with heavy hands and light consciences."* Scott, Waverley, K. 46, S. 310 (Tauch. Bd. 75). *And when I had refused: "Well, I'll take a drain myself, Jim," said he. "I need a caulker ...* Stevenson, Treasure Island 28, 235 (Tauchn. Bd. 2255). *And when he heard I had three new dresses done, "Nancy," says he, "we had better be putting a sight up on the parson now, before they're all wore out at you."* Hall Caine, The Manxman II 12, 290 Tauchn. Bd. 3232). Vgl. IV 8, 20.

Unter unechtem Schaltesatz verstehen wir die Konstruktion, daß das Subjekt mit näheren Bestimmungen wie Konjunktionen, Adverbien, Partizipien und Nebensätzen vor der direkten Rede steht, während das Verbum in die direkte Rede eingeschoben wird wie lateinisch *tum Crassus arrideus quid censes, inquit, Cotta, nisi studium et ardorem quendam amoris?* Cic. de orat. I 134; s. IF 30, 163 ff. Griechische Belege ebendort 152 ff., französische 35, 91.

Im Deutschen, Englischen und Französischen muß das pronominale Subjekt beim Verbum stehen. Steht ein Nomen als Subjekt vor der direkten Rede, so wird es beim Verb durchs Pronomen wieder aufgenommen; ist ein Pronomen Subjekt, so genügt es, wenn es beim Verbum finitum steht. Steht es vor der Rede, so muß es nach dem eingeschalteten Verbum dicendi wiederholt werden. So im Deutschen:

Der Sankt, bestürzt hierauf, nachdem er sich besonnen, »O Herr,« spricht er, »bei meiner Liebe, den ganzen Fastmond durch, wo ich mich hingewendet, nicht deinen Namen hört ich nennen.« Kleist, Der Welt Lauf (s. IF 35, 92). *Pater Meinrad sieht ihn an sich, küßt ihm die hochgeschwollenen Hände und »soll ich zum Frater Leonard,« fragt er, »Kind, um sein gutes Unguent?«* v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr (3.—5. Aufl. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft) 2, S. 124 ... *und: »Laufeld,« schrie er kurz entschlossen, »Laufeld, no, wißt Ihr wat — steigt eweil aach met uf!«*

---

[1]) Die direkte Rede wird nicht fortgeführt: *As she enter'd the Hall, where Mr. Jonathan stood, "What do you here?" said he.* Richardson, Pamela, Vol. I, Letter XXII, S. 47. (6. Ausg. Dublin 1841.)

C. Viebig, Vom Müller Hannes, Kap. 11, 150 (Berlin 1905, Verlag Egon Fleischel). *Und er, nachdem er eine Weile gewartet hatte: »Mädchen,« sagte er, »du kennst mich noch nicht ...«* P. Heyse, Ital. Novell. I, Annina, S. 290 (Stuttgart u. Berlin 1904, Cottasche Buchhdl.). Außer diesen neu beigebrachten Belegen s. IF 35, 91 ff., 93, Anm. 3. PBB 10, 80f.

Fürs Englische nenne ich zunächst Belege, in denen ein Nomen, besonders ein Eigenname, Subjekt ist.

Daiphantus marking her, o Jupiter (said he speaking to Palladius) how happens it, that Beautie is onely confined to Arcadia? Sidney, Arcadia I 8, 54. *Zelmane the more astonished, the more she understood her, Madam (said she) whereof do you accuse me ...* II 1, 148; vgl. 149. *But Zelmane being ridde of this loving, but little-loved company, Alas (said she) poore Pyrocles, was there ever one ...?* 151. *But Zelmane turning her speach to Dametas, I shall grow (said she) skilfull in country matters, if I have often conference with your servaunt.* II 4, 166; vgl. III 16, 446; 447; 26, 506.

Es folgen Fälle, wo das pronominale Subjekt nur beim Verbum dicendi steht.

... and making a reverence (which in him was comely because it was kindly) My liege Lord (said he) I pray you heare a few words ... Sidney, Arcadia a. a. O. I 17, 106; vgl. II 2, 155 f.; III 5, 376; III 10, 403. *Then looking to the stanes, which had perfitly as then beautified the cleere skie: My parēts (said she) have told me ...* II 4, 174; vgl. III 10, 448, 21, 475 (unten) f. ... *but being come to her selfe, Alas (said she) unkind women* III 21, 478.

Nach einem Participium absolutum:

Then, a cloud passing betweene her sight and the moone, O Diana (said she) I would ... II 4, 174. *Who asking him for it, Certainely (said he) her liveliest picture ... is in my heart ...* I 17, 110; vgl. II 5, 176.

Adverbiale Bestimmungen stehen voran:

At length with a whispring note to her selfe, O me unfortunate wretch (said she) what poysonous heates be these, which thus torment me? II 4, 173; vgl. II 11, 215.

Auch im Nachsatz wird der »unechte« Schaltesatz verwendet; Participia stehen getrennt davon am Anfang des Nachsatzes vor der direkten Rede.

So *which when Philoclea found, wringing her hands, O me (said she) indeed the onely subject of the destinies displeasure.* II 5, 182. *But as soone as Basilius was ridde of his wives presence, falliug downe on his knees, O Lady (said he) which hast onely had the power to stirre up againe those flames which had so long layn deade in me.* II 1, 150.

Beachte auch in einem *when*-Satze nach *and*:

He had scarce spoken those words, when she ranne to him, and ambrasing him "Why then Argalus (saide she) take thy Parthenia. I 9, 50.

Ferner im konjunktionalen Nebensatz:

... when, holding him by the plaid, "Do not harm the poor fellow," she

cried; "for Heaven's sake, do not harm him! ... Scott, Waverley, K. 51, S. 333 (Tauchn. Bd. 75).

Wieder im Hauptsatz:

... and then looking him steadfastly in his face "I fancy, Sir", said he, "you did not exspect to met me any more in this world ..." Fielding, Tom Jones IX 2, 431 (Tauchn. Bd. 60). *and then turning to Partridge, "If he be a madman", says he, "he should not be suffered to travel thus about the country'* XII 7, 116 (Tauchn. Bd. 61). *but forcing again her brow into a frown "If I am to judge" said she, "of the future by the past, my image will no more remain in your heart ..."* XVIII 12, 434. *Then moving my Chair nearer her, and taking her Hand, and wiping, with my Handkerchief in my other, her reverend Cheek, "Come, come, my dear second Mother, said I, call me your Daughter, your Pamela ..."* Richardson, Pamela, Vol. III, Letter 17, S. 84 (Dublin 1742). *But resuming my Gravity "Hussy", said I, "do you think I will have my old Friend thus made the Subject of your Ridicule ...?* L. 23, S. 128; vgl. auch Bd. II (Dublin 1742) S. 35; und Bd. III (Dublin 1742) S. 270. *... and having taken a tender leave of him, — "Weel, my good young friends, a glorious and decisive victory," said he; "but these loons of troopers fled ower soon ..."* Scott, Waverley, K. 48, S. 317 f. (Tauchn. Bd. 75). *... and looking on her attendant with a ghastly eye, and cheek as pale as clay, "Janet," she said, "I have drank it."* Kenilworth K. 23 S. 299 (Tauchn. Bd. 78). *And then, making a great effort, "Shipmates", he cried, "I'm here to get that stuff, and I'll not be beat by man nor devil ..."* Stevenson, Treasure Island 32, 267 (Tauchn. Bd. 2255).

Weit seltener wird im Englischen das pronominale Subjekt doppelt gesetzt, vor die Rede und zum Verbum dicendi.

So *but she, withdrawing her selfe from him My Lord (said she) much good may your thoughts do you ...* Sidney a. a. O. III 28, 513.

Im Deutschen kann an das Verbum dicendi noch ein anderes Verb mit und angefügt werden, so daß der Schaltesatz zwei Verben besitzt. So z. B.:

»Nie vergeß ich das,« sagte sie und schauerte zusammen. »Und wißt, Padre, darum will ich eine Jungfrau bleiben.« P. Heyse, Ital. Novellen I, L'Arrabbiata, S. 11 (Stuttgart, Berlin 1904, Cottasche Buchhandl.). *»Zur Mutter gelt?« fragt Pater Meinhard und streicht ganz leise über den Blondkopf. »O ja, die Mutter! ... Ich hab auch ein lieb, gut Mütterlein gehabt.* v. Handel-Mazzetti, Meinard Helmpergers denkwürdiges Jahr (3.—5. Aufl., München, Allgemeine Verlagsgesellschaft), K. 5, S. 62.

Auch im Englischen ist diese Erweiterung des Schaltesatzes möglich. Gewöhnlich wird das zweite Verb mit *and* angeknüpft, ohne daß das Subjekt wiederholt wird. Seltener geschieht dies durch das Pronomen.

"Error, indeed!" said Leicester, and handed him the letter; "I have been made to believe a man of honour a villain ..." Scott, Kenilworth 39, 472 (Tauchn. Bd. 78). *"I ought to be happy", said George, and sighed. "The*

fondest wish of my heart is attained . . ." Beaconsfield, Venetia II 9, 259 (Tauchn. Bd. 458). "*Right's word, ould Nebucannezzar,*" *he cried and heaved up to his feet.* "*So long, Kitty, woman! S'long! . . .*" Hall Caine, The Manxman I 5, 51 (Tauchn. Bd. 3231). "*Give her to me, the bogh,*" *he cried, hoarse as a raven, and then sat on the stool before the fire, and rocked the little one and himself together.* "*If I hadn't something innocent to lay hould of I should be going mad . . .*" IV 18, 86 (Tauchn. Bd. 3232). Vgl. V 18, 192. "*No?*" *said Adrian, and threw a carelessly inquisitive eye about him.* "*Mr. Feverel is out, I suppose? . . .*" George Meredith, The Ordeal of Richard Feverel, Bd. II 4 (Tauchn. Bd. 1509, Leipzig 1875), S. 65. "*Oh, then what have I been and done!*" *she cried, and shared blankly at her visitor.* "*I been and married my baby! . . .*" ibid. S. 66. "*I'm not equal to this world of fools*", *he added faintly and shut his eyes.* "*No, I can't dine.* II 5, S. 77. "*But one thing I do want to ask my darling,*" *says Lucy, and dropped into his bosom with hands of petition.* "*Take me on board his yacht with him to day — not leave me with those people! Will he? . . .*" ibid. 7 S. 108. "*Darling,*" *she faltered plaintively, and hung crouching under him,* "*what have I done to make you angry with me?*" 17, S. 310 usw.

Häufiger ist aber auch bei diesem Schriftsteller die Anwendung des Gerundiums statt des zweiten durch *and* angeknüpften Verbum finitum, wie:

"*Will you?*" *wild Ralph, diving his hand into his pocket,* "*here it is . . .*" I 14, S. 131; vgl. 19, S. 178 usw. "*Fury!*" *said Glaucus, and with his left hand he caught Nydia from her grasp:* "*how dare you us thus a girl . . .?*" Bulwer, The last days of Pompeji II 3, 103 (Tauchn. Bd. 14). "*I have not yet discharged my office,*" *said she, and she drew the letter of Glaucus from her vest.* "*This will, perhaps, explain . . .*" II 6, 124. "*Rise, Arbaces!*" *said she at length; and she resigned to him once more her hand, which she as quickly withdrew again, when she felt upon it the burning pressure of his lips.* "*Rise! and if thou art serious, if thy language be in earnest —.*" II 9, 151. Vgl. III 4, 187.

Es folgen Belege, in denen beim zweiten Verb das Subjekt durch das Pronomen wiederholt wird.

"*Tut*" *cried Pete, and he tipped the jug so that half the water spilled.* "*Brandy for a man, when he's in bed, you goosey gander . . .*" Hall Caine, The Manxman VI 10, 279. "*Isn't she now?*" *said Pete, and then he rastled on as if he were the happiest man alive.* "*You've been wanting something like this yourself this long time, Phil . . .*" VI 18, 320.

Statt des mit *and* angefügten Verbum finitum kann aber auch, wie schon gesagt, das Gerundium auf *-ing* verwendet werden. Auch Scott und Dickens ziehen diese Möglichkeit bei weitem vor. Zwei Gerundia auf *-ing* sind in einem Schaltesatz ganz gebräuchlich, wie:

"*Thou art a fool, Varney, as well as knave,*" *said Leicester, shaking him off and rejecting his officious assistance,* "*we are best thus . . .*" Scott, Kenil-

worth 17, 226 a. a. O., vgl. 18, 241; Dickens, A Tale of two Cities II 5, 143 (Tauchn. Bd. 479), II 7, 172, I 6, 77; Marryat, Mr. Midshipman Easy II 2, 152 (Ausg. London S. Routledge and Sons), 156, III 6, 302; Bulwer, The last Days of Pompeji (Tauchn. Bd. 14) I 3, 28, II 2, 99 usw.

Sogar drei Gerundien kommen zur Bezeichnung von Nebenhandlungen, die die direkte Rede begleiten, vor. So:

"It is impossible to sleep," said Venetia, rising up from the bed, withdrawing the curtain, and looking at the sky. "What a peaceful night! . . ." Beaconsfield, Venetia II 11, 276 (Tauchn. Bd. 458). *"Well!" said Stryver, slapping the desk with his contentious hand, opening his eyes wider, and taking a long breath, "if I understand you, Mr. Lorry, I'll be hanged!"* Dickens, A Tale of Two Cities II 12, 229 (a. a. O.). *"And, O my dearest Love!" she urged, clinging nearer to him, laying her head upon his breast, and raising her eyes to his, "remember how strong we are in our happiness, and how weak he is in his misery!"* II 20, 19 (Tauchn. Bd. 480).

Im Deutschen kann der Schaltesatz mit dem Verbum dicendi öfters eingeschoben werden; so:

»Nanna,« sagte sie, »mir bangt so; und,« sagte sie, »das Herz schlägt mir so, ich weiß nicht wovon.« — »Still! still!« sagt' ich, »du bist ein Kind. Einen Herrn zu haben, der dich auf Händen trägt,« sagt ich, »der dich hegt und pflegt wie sein eigen Herz — — —« P. Heyse, Ital. Novellen I, Am Tiberufer, S. 66 (Stuttgart u. Berlin 1904, Cottasche Buchhandl.).

Diese Wiederholung ist ein Zeichen lebhafter Darstellungsweise. Andere Belege aus dem Deutschen, Griechischen und Lateinischen s. Glotta 10, 200 ff.

Im Englischen begegnet unter gleichen Umständen dasselbe.

"Four", says he — "four, and one of us wounded. As for that boy I don't know where he is confound him", says he, "nor I don't much care . . ." Stevenson, Treasure Island 28, 229. *"You've cheated me!" says he, "you deceaved me, you've embezzled my money and broke my heart!" says he. "I've spent a fortune on you and what have you brought me back?" says he. "This", says he, "and this — and this — barefaced forgeries, all of them!" says he.* Hall Caine, The Manxman IV 17, 76. *"No," says he, "not a step", says he. "If she's dead", says he, "we'll only know it a day the sooner . . ."* V 18, 155. Im Nachsatz: *And when we were hauling the nets and down on our knees saying a bit of a prayer, as usual, "God bless my new-born child", says I, "and God bless my child's mother, too", I says, "and God love and protect them always . . ."* IV 8, 20.

Ein vor der direkten Rede stehendes Verbum dicendi wird im Deutschen in de oratio recta durch *"sagte er"* wieder aufgenommen. So: *Meine Nina sagt oft: "Vater", sagt sie, "wenn sie warten soll, bis sie einen Mann findet, der sie wert ist, wird sie eine Jungfer bleiben."* P. Heyse, Ital. Nov. I, Beatrice a. a. O., S. 310. Parallelen aus dem Griechischen und Latei-

nischen findet man IF 30, 154, 177; 36, 56 Anm., aus dem Altisländischen 30, 177 und 36, 56 Anm., aus dem Altirischen 36, 56 Anm., dem Altsächsischen und Althochdeutschen S. 57 Anm. Der Grund dieser Ausdrucksweise ist die Beliebtheit des Schaltesatzes, s. zur Erklärung IF 36, 58 Anm.

Englische Belege:

... and Clains thus answered: "Alas my Strephon (said he) what I needes this skore to recken up onely our losses?" Sidney, Arcadia I 1 a. a. O. S. 6. *But ... she ... made no other answere but this: my Lord (said she) God knowes I love you ...* I 5, 36. *... till ... Daiphantus making a general convocation spake unto them in this manner: "We are first (said he) to thanke the Gods ..."* I 7, 46; vgl. I 9, 57 oben.

Im Deutschen kann die direkte Rede durch ein Verbum des Affekts wie *lachen, zürnen* eingeleitet werden, so: *Der Meister wehrte ihm aber und lachte: »Nein, so meine ich's nicht, klappern sollt ihr!«* Wolff, Der Sülfmeister, K. 7 (Ausg. v. Jos. Lauff, I. Ser., Bd. 2, S. 101). *»Er lachte«* bedeutet soviel wie *»er lachte und sprach«*, oder *»er sprach lachend«*; und die Ausdrucksweise wird dadurch zu erklären sein, daß man diese umständlichere Ausdrucksweise zu kürzen suchte.

Fernerhin konnte nun auch im Schaltesatz *»lachte er«* usw. im Sinne von *»sprach er lachend«* Verwendung finden, wie z. B. *»Sieh da!« lächelte Detlev. »Ihr seid ja sehr witzig»* v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr II 13 S. 399 a. a. O. Weitere Belege für die obige und diese letztere Art s. IF 36, 45 ff.

Entsprechend im Englischen:

She wept: "Oh Richard take me home!" Meredith, The Ordeal of R. Feverel 28, 309 (Tauchn. Bd. 1508). *"And all I can say of it, is" laughed Stryver with a vexed laugh, "that this — ha, ha! — beats everything, past, present, and to come.* Dickens, A Tale of Two Cities II 12, 232 (Tauchn. Bd. 479). *"Ha, ha!" she laughed, "you poor wretch! What are you worth!"* II 14, 279 (Tauchn. Bd. 480). Vgl. Bleak House 9, 163 (Tauchn. Bd. 230.). *"What," laughed Philip, "crying? Because Phonodoree — never!"* Hall Caine, The Manxman II 23, 193. *"Aisy to talk, Mr. Cregeen," the farmer whined, "but you've got your own harvest saved"* III 10, 256. *"One at a time, one at a time," laughed Dr. Livesey. "You have heard of this Flint, I suppose?"* Stevenson, Treasure Island 7, 55 (Tauchn. Bd. 2255). *How fond women are of doing dangerous things!" laughed Lord Henry. "It is one of the qualities in them that I admire most."* Wilde, Pict. of D. Grey 18, 261/62 (Tauchn. Bd. 4049).

Um eine die direkte Rede begleitende Nebenhandlung auszudrücken, kann im Griechischen in die direkte Rede ein Participium coniunctum eingeschoben werden, wie:

... ἀλλὰ βουλόμενος αὐτοὺς φανερῶς ἀποδεικνυμένους τὴν γνώμην ἐς τὸ πολεμεῖν μᾶλλον ὁρμῆσαι ἔλεξεν 'ὅτῳ μὲν ὑμῶν, ὦ Λακεδαιμόνιοι, δοκοῦσι λελύσθαι αἱ σπονδαὶ καὶ οἱ Ἀθηναῖοι ἀδικεῖν, ἀναστήτω ἐς ἐκεῖνο τὸ χωρίον', δείξας τι χωρίον αὐτοῖς, 'ὅτῳ δὲ μὴ δοκοῦσιν, ἐς τὰ ἐπὶ θάτερα'. Thuc. I 87, 2.

Im Deutschen geschieht dasselbe durch Einschiebung eines temporalen Nebensatzes.

»Ja, fort! Euch wird ohne Zweifel hart geschehen, tragt den Schmerz als Sühne Eurer Schuld. Schweigt!« als Pater Meinrad die Lippen öffnete. »Was im Jahr neunzig geschehen, wißt Ihr das nimmer? ... v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergs denkwürdiges Jahr (2.—5. Aufl. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft), I. Kap. 7, S. 104. *»Hochwürdigster, heiligster Vater!« sprach Honorius zum Abte. »Wollt gestatten, daß ich eins 'bemerke. Nein, nein —,« als der Abt seine Hand abwehrend erhob; »ich will das unselige Tun des Meinrad gar nicht beschönigen ...«* II 3, S. 238; vgl. 5, S. 287. Weitere Belege s. PBB 44, 81 f.

Im Englischen wird das Gerundium auf *-ing* in die direkte Rede eingeschoben, wenn der Redende selbst die die Rede begleitende Nebenhandlung ausführt. Belege aus Dickens und Corelli habe ich PBB 44, 82 angeführt. Hier nenne ich noch einige aus andern Autoren. Besonders beachtenswert sind die Fälle, wo das Gerundium nicht zu einem Verbum des Sagens mit seinem Subjekt gehört, sondern, da die Rede unvermittelt und uneingeleitet beginnt, gleichsam beziehungslos in der Luft schwebt, wie z. B. in den Belegen aus Bulwer.

"An angel with the dowry of an empire" repeated Fergus, in a tone of bitter irony, "is not very likely to be pressed upon a ——— shire squire. But, sir,« changing his tone, »if Floria Mac-Joor have not the dowry of an empire, she is my sister ..." Scott, Waverley 57, 366 (Tauchn. Bd. 75); vgl. 71, 462. Aus Dickens vergleiche man noch: A Tale of Two Cities I 5, 53 (Tauchn. Bd. 479); II 18, 306; II 19, 5 (Tauchn. Bd. 480); II 21, 34. Bleak House I 4, 46 (Tauchn. Bd. 230). *"Well, I will dismiss my chariot, and go with you. So, so, my Phylias," stroking the horse nearest to him, which by a low neigh and with backward ears playfully acknowledged the courtesy: »a holiday for you to-day ..."* Bulwer, The last days of Pompeji I 1, 3 f. (Tauchn. 14). Vgl. III 3, 178. *"Now sar, we send some of the men aloft to get sails all ready, and while they do that I cast loose this fellow," pointing to the captain's servant, "and him get some breakfast ..."* Marryat, Midshipman Easy I 13, S. 107 (Ausg. London, Routledge and Sons). *Rising to his feet with as much dignity as he could command under the twinkling eyes of the parson, he stuttered "The capers! Making a dacent* ('anständig, angesehen') *house into a theaytre! Re-*

spectable person, too — one of the first that's going! So" facing the spectators, "just help yourselves home the pack of you! As for these ones", turning on Kate, Pete, and the constable, "there'll be no more of your practices . . ." Hall Caine, The Manxman I 5, S. 50 (Tauchn. Bd. 3231, 1897). *As to you, sir" said Pete, rising, "if it's no disrespect, you're like the cormorant that clokes itself swallowing its fish head-ways up. The gills are sticking in your gizzard, sir, only," touching Ross's shoulder with something between a pat and a push, "you shouldn't be coming to your father's son to help you to ram it down"* IV 2, 343. *"Me, sir, These poor lads have chosen me cap'n, after your desertion, sir" — laying a particular emphasis upon the word 'desertion'. "We're willing to submit . . ."* Stevenson, Treasure Island 20, 159 (Tauchn. Bd. 2255). *"What? For me is it? A letter, you say; Aw, I see," taking it and turning it in his hand, "just a line from the mistress, it's like . . ."* Hall Caine, The Manxman V 4, 117 (Tauchn. Bd. 3232).

Im Deutschen kann auch eine Adverbialbestimmung in die direkte Rede eingeschoben werden:

So: *»Ei sieh doch, Edwin kennt mich noch! . . . Wir haben uns, dieser kleine Ritter und ich, vorigen Herbst in Wien getroffen!« gegen die Gräfin zu »Klein darf man wohl nimmer sagen.«* v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr (München, Allgemeine Verlags-Gesellsch. 3.—5. Aufl.). II 12, S. 388. *»Ohne den Herrn Vater freut mich nichts,« sagte das Kind. »Ja!« nach einer Pause. »In die Kirche nimm mich mit, daß ich für ihn beten kann . . .«* ibid. S. 389.

Aus dem Englischen schrieb ich aus:

"Ah! ver well! dat is fort bien!" said the Count de Beaujeu." Gentilmans sauvages — mais très bien — Eh bien! — Qu'est-ce que vous appellez visage, Monsieur?" (to a lounging trooper who stood by him). "Ah oui! face — Il vous remercie, Monsieur . . ." Scott, Waverley 58, 375 (Tauchn. Bd. 75). *"Well, I am," said Pete, looking ashamed. "Yes, truth enough, that's what I'm thinking of doing. You see," with a persuasive air, "when a man's bitten by travel it's like the hydrophobia ezactly, he can't rest no time in one bed at all . . ."* Hall Caine, The Manxman VI 18, 321. *"But it's the inside of the man, the warm heart of the man . . ." he pursued. "His language is as sounding as his voice . . . Boythorn and his man," to me, "will be here this afternoon, my dear."* Dickens, Bleak House I 5, 162 (Tauchn. Bd. 230).

Es braucht gar kein Verbum dicendi vorauszugehen. So

"It's two young men in a gig, Ma'am, who want to see the house — yes, and if you please, I told them so!" in quick replie to a gesture of dissent from the housekeeper. "I went to the hall door . . ." Dickens, Bleak House I 7, 121. *"Well", with a deep universal inspiration, "wasn't it beautiful?"* Hall Caine a. a. O. VI 19, 330.

Im Deutschen kann statt des konjunktionalen Nebensatzes ein Hauptsatz mit *und* angewendet werden, der auf diese Weise mit dem Verbum dicendi verknüpft wird. So.

»Nun denn,« sprach er, »Julietta, so bin ich einigermaßen beruhigt;«

und legte seine Hand in die ihrige; »obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen.« H. v. Kleist, Die Marquise von O... (Ausg. v. E. Schmidt), Bd. 3, S. 266, 18 ff. Weitere Belege PBB 44, 82.

Im Englischen entspricht ein eingeschobener Satz mit *and.* Auch hier sei hervorgehoben, daß es Fälle gibt, wo ein *and*-Satz eingeschoben ist, ohne daß ein Verbum dicendi voraufgegangen ist, wo nämlich die direkte Rede uneingeleitet anhebt. Eine Anknüpfung mit *and* ist also streng logisch unmöglich; so in dem Beleg aus Hall Caine.

Blount replied with equal sincerity — "My good Walter, I wish thee as well as do any of these chattering gulls, who are whistling and whooping gratulations in thine ear, because it seems fair weather with thee. But I fear for thee, Walter "and he wiped his honest eye, I fear for thee with all my heart ..." Scott, Kenilworth, Kap. 17, S. 273 (Tauchn. Bd. 78). *"Oh. yes!" returned Mr. Skimpole smiling. "Though I forgot how much it was, and when it was. Iarndyce would readily do it again; but I have the epicure-like feeling, that I would prefer a novelty in help; that I would rather," and he looked at Richard and me, "develop generosity in a new soil, and in a new form of flower."* Dickens, Bleack House I 6, 105 (Tauchn. Bd. 230). *"Yes, the High Bailiff has been up and every thing is in order, every little thing. See," and she lifted the paper that the maid had laid on the counterpane. "Let me tell you."* Hall Caine, The Manxman VI 14, 307 (Tauchn. Bd. 3232).

Im Deutschen kann in dem die direkte Rede ankündigenden Satze das Verbum dicendi fehlen. Das ist alte Ellipse. So:

Darauf der Meßner von Sankt Jakob: »Wenn sie unsern Pfarrer umgebracht haben, nachher! nachher!» Rosegger, Peter Mayr, der Wirt an der Mahr (Wien 1893, Hartlebens Verlag) I S. 64. *Und sie an seinem Hals: »Ich kann's gar nicht glauben.«* R. Herzog, Die Wiskottens 101.—111. Aufl. 1914, Cottasche Buchhandlung), Kap. 9, S. 435.

Andere Belege aus dem Deutschen findet man IF 36, 38 f., PBB 44, 79 f., aus dem Sanskrit IF 36, 18 ff., aus dem Pāli 20 ff., aus dem Griechischen 23 ff., aus dem Lateinischen 26 ff., aus den slavischen Sprachen 36 ff., aus dem Italienischen 39 f., aus dem Französischen 40 f. S. 41 ist auch über die Entstehung dieser Ellipse gehandelt.

Im Englischen ist, soweit ich sehe, diese Ellipse — wenigstens in der Literatursprache — viel ungebräuchlicher als in den genannten Sprachen. Ich notierte folgende Belege:

After that the rasping voice of Black Tom, in a tone of irony and contempt: "Of coorse, aw, yes, of coorse, there's goold on the cushags (= ragworts) there they're telling me ..." Hall Caine, The Manxman I 6, 55 (Tauchn.). *First the men: "He works his siggle like a men though ..."* II 22, 183. *Finally both men and women: "Lave her alone, mother ..."* ibid. 184.

Besonders beachtenswert sind im Deutschen Fälle, in denen auch noch das Subjekt durch Ellipse fortfällt. So:

Plötzlich versank er in trübes Nachdenken. »Ich weiß nicht, was es mit mir ist,« sagte er. »Ein Totengräber, der tanzt, und ein Tänzer, der über Gräber springt.« Er lachte lustig und schüttelte den Kopf über sich. Dann wieder ernst: »Du, Klaas Hinrich, sag' mal — es wird mir furchtbar schwer, aber wir wissen nicht ein noch aus — wenn du uns hundert Mark geben könntest — aber du kannst oder tust es wohl nicht?« Frenssen, Klaus Hinrich Baas (87. Tausend, Berlin 1909, Grotesche Verlagsbuchhandl.), K. 20, S. 430. *Der Kaufmann sah ihn ruhig an: »Sie tun es für sich,« sagte er kühl. »Und sie sind noch nicht so weit ...« Dann schon fast über die Schulter: »Wollen Sie sonst noch etwas von mir?«* S. 438. *Dann zu den Genossen: »Was glaubt ihr, Kameraden, sollen wir den schönen jungen Tiroler, den wir bei uns haben, nicht austrommeln lassen? ...«* P. Rosegger, Peter Mayr, der Wirt an der Mahr I S. 94 a. a. O. *Und dann: »Lebt's alle? Ist der Mahrwirt da? ...«* I 122; vgl. II 364, 365, 367. *»Looß sin,« sagte einer der älteren und klatschte ihn freundschaftlich auf die Schulter. »Hal dei Maul, Jong! ...« Und dann augenzwinkernd: »Wat maanste, Lorenz, ob Lenzen Bäbb heit awend besser pariert?«* C. Viebig, Weiberdorf (22. Aufl., Berlin 1907, Fleischel), K. 1, S. 2—3. Vgl. Müller Hannes (Fleischel, Berlin 1900) K. 11, S. 155; K. 17, S. 244 und 245. Siehe auch PBB 44, 80. Eine indische Parallele steht noch IF 36, 20[1]).

Diese Art der Ellipse ist auch im Englischen häufiger:

"Do you call the whole reckoning?" said Carton. On his answering in the affirmative, "Then bring me another pint of this same wine, drawer, and come and wake me at ten." Dickens, A Tale of Two Cities II 4, 133 (Tauchn. Bd. 479). *"More coffee, garçon, and a couple of glorias." Then looking towards me "You do not object to a gloria, Conte? No? That is well."* Corelli, Vendetta 11, 156 f. (Tauchn. Bd. 2476). *Grannie paused in her knitting, fixed her cap with one of her needles and said "Dear heart, father! Tom meant no harm." Then, glancing at the clock and rising "But it's time to shut up the house, anyway ..."* Hall Caine, The Manxman I 6, 59. *"Aw, reading and reading", said Caesar grumpily. Then in another tone "You're home again from London, sir? ..."* II 3, 104[2]). *Then, turning about, "Did you hear the bells this morning."* III 16, 289. *"Stop, sir," said Pete, and then, turning to Nancy Joe, "Is it glad a man should be on his wedding day, Nancy?"* III 20, 307. Ferner 21, 314.

Gegenbeispiele, wo die Ellipse nicht angewendet ist, finden sich natürlich zahlreich, so:

Caesar screwed round to her and said severely, "where there's geese there's

---

[1]) Die Ellipse 'sagte sie' begegnet bei Frenssen auch im Nachsatz. *Als wieder nichts geschah, sagte sie: »Wie kann ein Mensch nur so unhöflich gegen seine Frau sein.« Wieder große atemlose Stille. Als nichts geschah: »Schämst du dich nun?«* a. a. O. Kap. 23, S. 513.

[2]) Ähnlich schon Bulwer a. a. O. IV 15, 343.

dirt, and where there's women there's talking." *Then turning back to Philip, he said in a tone of mock deference: ...* I 7, 65. Die Ellipse steht noch IV 8, 17 (2. Band, Vol. 3232 Tauchn.); 12, 48; V 4, 118; 6, 133; 16, 176; 19, 195 und 197; VI 4, 241; 10, 275; 18, 323.

Im Griechischen wie im Lateinischen wird gern aus der indirekten Rede in die direkte übergegangen. Die oratio recta kann unvermittelt einsetzen; es kann aber auch ein eingeschobenes ἔφη bzw. *inquit* den Übergang erleichtern, s. IF 36, 51 ff. Altisländische Parallelen stehen ebendort 57 ff., altsächsische 60 ff., altenglische 62, althochdeutsche 62 ff. Entsprechendes auch im Neuhochdeutschen. Ohne Übergangsverb nenne ich hier folgende Belege.

Indessen hatte er die Pfeife glücklich in Brand bekommen ... und erzählte mit lauter, heiterer Stimme, daß er seine Möbel zum Teil mit Fischern übers Watt hergeschickt hätte. »Und nun Mensch, denke dir: wie Karl Lüders mit seinem Ewer mit der Tide heraufkommt und hier in den Priel einlaufen will, begegnet ihm der verdammte Zollkutter ...« Frenssen, Klaus Hinrich Baas a. a. O., K. 18, S. 397 f. *Er schrieb an die kleine Martje Ruhland, daß er sich alles wieder und wieder wohl überlegt habe, und daß es ihm nun recht sei, wenn ihre Ehe geschieden würde, »damit jeder von uns das werden kann, was nach den Gaben seiner Natur in ihm steckt.«* a. a. O. S. 404.

Hier beginnt die oratio recta in einem Nebensatz, wie das auch im Griechischen möglich ist. Ferner:

Dann erzählte er, welche Schwierigkeiten er gehabt hätte, und daß zwei Senatoren zu der Feierlichkeit erscheinen würden. »Denke dir, Klaus, wenn das alte Mädchen das wüßte ...« K. 23, S. 517.

Ein Verbum dicendi vermittelt den Übergang:

Da kam die Mutter und schalt wieder: daß sie an der Straße säßen und sängen, was sollten die Leute davon denken? »Ich mag es nicht hören!« sagte sie ... K. 2, S. 20; vgl. 26, 558. *Namentlich erzählte der Oheim, daß der alte Christoph schon vor dem Gewitter in die Hut hinausgefahren sei, daß das Gewitter dort und besonders gegen den Ausfluß der Afel hin fürchterlich gewirtschaftet habe, es seien bei dem Bergsturze neue, und zwar ungeheure Trümmer herabgefallen, und es habe das Wasser die Ufer in erschreckender Weise ausgestoßen. »Und bei uns, da es über die Grisel ging,« fuhr er fort, »war es so sanft und zahm, daß es mir die Blumen gut befeuchtete und kaum einige von ihren Stäben herabgeschlagen hat ...«* Stifter, Studien II, Aufenthalt (Stifters ausgewählte Werke, Leipzig, Reclam, 4. Band, S. 258). *... als er erzählte, der ganze Glipperanhang der Hoogstraten habe die Stadt verlassen, das alte Fräulein wäre gestorben, die Dienerschaft aus Furcht vor der Pest, von der hier gar keine Rede sei, auseinandergelaufen, und Henrika liege nun verlassen darnieder. Sie habe ein schweres Fieber überstanden, aber es gehe ihr seit einigen Tagen um vieles besser. »In dem Glippernest,« sagte er, »hat das Unglück sich zu Gevatter gebeten ...«* G. Ebers, Die Frau Bürgermeisterin, Kap. 13, S. 181 (Stuttgart, Leipzig 1882, Deutsche Verlagsanstalt).

In diesem (d. i. *dem menschlichen Organismus*), *sagte er, sei alles weise und aufs beste angeordnet und gestaltet, aber in einer Hinsicht vermöge die Natur dennoch vor dem Eingeweihten nur schlecht zu bestehen. »Wißt ihr auch, wo der Fehler steckt, ihr Herren und Frauen?« fragte er.* Kap. 16, S. 222. Weitere Belege s. IF 36, 65 und PBB 44, 83.

Fürs Englische gebe ich zunächst Beispiele dafür, daß die direkte Rede unvermittelt einsetzt.

Also he told kynge Arthur that he shold mysse hym, "yet had ye leuer than al your landes to haue me ageyne." Sir Thomas Malory, Morte d'Arthur, ed. Sommer IV 1, 119, 5 f. *The mene whyle the other knyghte wente to the demoysel and asked her, why she abode with that knyghte and yf ye wold abyde with me, I wylle be your feythful knyghte ..."* 21, 146, 32 ff.; vgl. V 9, 175, 26 ff.

Ferner:

... and gawayn told how he had foughten wich that man and eche of them hadde hurte other and how he had salues to hele them "but I can telle yow other tydynges, that soone we shal haue adoo with manny ennemyes." V 10, 178, 20 ff. *Thenne syre gawayn sayd it were grete shame to them to auoyde withoute ony strokes. "Wherefore I aduyse to take oure armes and to make us redy ..."* ibid. 35 ff.

Es folgen Belege, in denen der Übergang aus der indirekten Rede in die direkte durch einen in die oratio recta eingeschobenen Schaltesatz erleichtert ist.

Musidorus ... answered, that he called himself Palladius, and his friend Daiphantus; "but till I have him againe," said he, "I am in deed nothing ..." I 2, 4, S. 14. *Miso ... tolde Gynecia, that her daughter had bene a whole houre togither in secrete talke with Zelmane: "and", sayes she, "for my part I coulde not be heard ..."* II 25, 2, S. 309. *But she begg'd I would not think of leaving my Service; "for," says she, "in all Likelihood, you behav'd so virtuously, that he will be ashamed of what he has done ..."* Richardson, Pamela, Bd. I (Dublin 1741), Letter 12, S. 19 a. a. O.; vgl. Bd. II (Dublin 1742) S. 172. *He said (may he swore very heartily), that 'the blade was taken from a French officer, of very high rank, at the battle of Dettingen'. "I took it myself" says he, "from his side, after I had knocked him o' the head ..."* Fielding, Tom Jones VII 14, 333 (Tauchn. Bd. 60). Vgl. VIII 15, 423. *Mrs. Fitzpatrick very freely answered, that 'she had been prevented in her purpose by the arrival of a person she need not mention. In short,' says she, 'I was overtaken by my husband ...'* X 8, 82 (Tauchn. Bd. 61); vgl. XVI 6, 321; 10, 334; XVII 9, 374.

Im Nachsatz hebt die oratio recta an:

He told his nephew, 'He wished, with all his heart, he would endeavour to conquer a passion, in which I cannot', says he, 'flatter you with any hopes of succeeding ...' XVII 3, 348.

Beachte auch:

... but Jones would not submit, declaring he would lose no more blood; 'And, doctor,' says he, 'if you will be so kind only to dress my head, I have

no doubt of being well in a day or two'. VIII 3, 354 (Tauchn. Bd. 60). *Mr. Morton replied*, "*that, far from making any claim upon his good opinion his only wish and the sole purpose of his visit was to find out the means of deserving it. My excellent friend*, *Major Melville,*" *he continued,* "*has feelings and duties as a soldier and public functionary, by which I am not fettered . . .*" Scott, Waverley 33, S. 234 (Tauchn. Bd. 75); vgl. 54, S. 353 und 354. Kenilworth 32, 386 (Tauchn. Bd. 78).

München. E. Kieckers.

BESPRECHUNGEN.

PHONETIK.

Daniel Jones, M. A., Reader in Phonetics in the University of London, *An Outline of English Phonetics*. With 131 Illustrations. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin o. J. XII + 221 SS. 8°. Pr. ungeb. M. 10,—.

Das Buch ist während des Weltkrieges erschienen, und die Notiz auf der Rückseite des Titelblattes "The greater part of this book was in print in July 1914", wie auch die undatierte Vorrede des Verfassers lassen vermuten, daß dieser sein Werk nicht selbst ganz durch die Drucklegung begleiten konnte; aber es macht mit seinen Indices doch einen wohlabgeschlossenen Eindruck. Nach der Vorrede hat das Buch den praktischen Zweck, Ausländern eine gute Aussprache des Englischen beizubringen; es ist also nicht der Forschung gewidmet, sondern ein Lehrbuch, und als solches, das soll gleich betont werden, ist es dankbar zu begrüßen, denn Jones ist ein guter Lehrer, der, wie viele von uns in den letzten Friedensjahren, als er vielerorten in Deutschland Vorträge hielt, beobachten konnten, in eindringlich elementarer Weise seine Lehren vortrug. Es mochte dies, wie ich wiederholt gehört, manchen oft zu elementar erscheinen, jedoch Phonetik ist eine stiefmütterlich behandelte Wissenschaft, die auf keinen grünen Zweig kommen wird, solange ihr bei uns nicht selbständige besondere Professuren errichtet werden, und daher zersplittert sich die vereinzelte oder gelegentliche Forschung, vielversprechende Ansätze geraten immer wieder ins Stocken, und solange diese Disziplin nicht wie andere organisch unseren Universitätsstudienplänen eingegliedert ist, wird man fortfahren, aneinander vorbeizureden und es dem Zufall zu überlassen, ob hie und da phonetische Methode die sprachwissenschaftlichen Arbeiten und die akademische Heranbildung unserer Lehrer fruchtbar beeinflußt oder nicht. Aus diesem Grunde ist eine elementare, leichtverständliche und die wich-

tigsten Forschungsergebnise vermittelnde Darstellung der phonetischen Haupttatsachen einer Sprache, wie sie hier Jones bietet, sehr nützlich, wenn man auch die noch mangelnde Einigung in der Terminologie und in der Transskription beklagen muß; denn letztere ist ja auch bei den Anhängern der "Association Phonétique Internationale", deren Leiter und energischer Vorkämpfer gerade Jones ist, und aus der wir ja inzwischen als Barbaren ausgeschlossen worden sind -- mit der einzigen Ausnahme des kürzlich verstorbenen Ehrenvorsitzenden Viëtor, der aber seinerseits auf diese Ehre verzichtete —, alles andere als einheitlich. Man wird also gut tun, ehe man an das Studium eines phonetischen Werkes oder Lehrbuchs herangeht, vorerst sich eine Liste der darin gebrauchten Terminologien und Transskriptionszeichen und ihrer Bedeutung anzulegen; wer in phonetischen Dingen schon etwas Bescheid weiß, wird sich ja schnell bei jedem einzelnen Buche zurechtfinden; dem Anfänger sei aber geraten, sich diese mehr äußerliche Unbequemlichkeit als Quelle beständiger Mißverständnisse gehörig einzuprägen, um nicht bei seinen sonstigen sprachwissenschaftlichen Studien in Verwirrung zu geraten. Ich habe über die »Einheitlichkeit bei der phonetischen Transskription« ausführlich in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, II 392 bis 404, gehandelt, und wie uneinheitlich die Anhänger der Transskription der "Association Phonétique Internationale", deren Hauptvorzug in ihrer weitverbreiteten Einheitlichkeit bestehen soll, sind, zeigt sich seither immer wieder aufs neue, und zwar nicht nur in Deutschland; so erwähne ich eine ausgezeichnete kleine Chrestomathie aus Schweden, "English Fiction by seven Modern Authors. Med anmärkningar utgiven av Ivar Larsson, Lektor vid Högre Realläroverket på Norrmalm i Stockholm", Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag 1916, in der zwar der Transskriptionsweise von Michaelis-Jones im allgemeinen gefolgt wird, nur nicht in der Hauptsache, d. h. der Haupteigenheit und dem Haupthindernis für jede Übereinstimmung, nämlich der Akzentsetzung! Aber, genug davon, die Transskriptionsweise ist ja nur eine Äußerlichkeit, wenn auch eine sehr störende. Wenden wir uns zum eigentlichen Inhalte des Buches (wobei ich, um nicht alles doppelt transskribieren zu müssen, die Jones'schen Transskriptionen beibehalte).

Die einleitenden Kapitel über Phonetik im allgemeinen sind durchaus elementar; der Begriff des Standard und diese ganze

grundsätzliche, nur geschichtlich zu beurteilende Frage wird eigentlich gar nicht wirklich erörtert, sondern nur durch ein paar zufällig herausgegriffene Fälle von Aussprachvarianten illustriert; so heißt es z. B. in § 22 "Thus in English the word *soft* is more usually pronounced **sɔːft** by educated men in the South, but ladies more often say **sɔft**; of the two forms of *which*, **hwitʃ** and **witʃ**, the former is more frequent among ladies and the latter among men." Daß es sich bei *soft* um archaischere, konservative, bei *which* um schulmäßig sorgfältigere Aussprache handelt, wird nicht erwähnt, und dies würde doch von Anfang an die Betrachtungsweise des Lernenden richtig einstellen. Aber, wie sich durch das ganze Buch zeigt, und was auch in den öffentlichen Vorträgen Jones', die wir in Deutschland von ihm zu hören Gelegenheit hatten, auffiel, hat er offenbar ein durch keinerlei philologische Vorkenntnisse vorbereitetes Laienpublikum im Auge, bei dem er sprachwissenschaftliche Gesichtspunkte nicht voraussetzt. Das soll gewiß kein Tadel sein, so auffällig es uns in Deutschland sein mag; es liegt vielmehr an dem Zustande der Bildungsinteressen in England, bei denen die Fachgelehrten in allerelementarster Weise um die Anteilnahme der Laienwelt werben müssen; man denke nur an volkstümliche »Adressen« über das Studium des Englischen, wie sie z. B. seinerzeit der unvergeßliche Vorkämpfer englischer Sprachwissenschaft in England, Skeat, gehalten hat. Jones verweist bei dieser Gelegenheit in Anmerkung für diejenigen, die sich über die Frage des Standard interessieren, auf die Artikel von Cecil Wyld und Marshall Montgomery in Mod. Lang. Teaching Dec. 1913, June 1914, Febr. 1914, also er ignoriert die Forschung keineswegs, aber für seine Didaktik macht er keinen Gebrauch davon. Diesen methodologischen Standpunkt muß man im Auge behalten, wenn man dem Autor gerecht werden will. Die phonetischen Grundbegriffe, Beschreibung der Sprachorgane, experimentalphonetische Methoden und Apparate, Lautbildung, Einteilung der Sprachlaute werden, wie später die Zungenlagen, Lippenstellungen und Palatogramme, durch gute Bilder illustriert. Der Hauptwert der Einzeldarstellung ist aber nicht nur ein praktischer, nämlich die Anleitung zu richtiger Erfassung und Nachahmung durch einen durch langjährige vielseitige Erfahrung bewährten Lehrer, sondern zugleich ein wissenschaftlicher, durch die Fülle vermittelter Beobachtungen eines sorgfältigen Sprachbeobachters. Daher ist vor-

liegendes Werk nicht nur ein gutes Lehrbuch, sondern auch eine Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis, insbesondere der Erkenntnis der heutigen typischen Londoner Aussprache im Vergleiche mit der etwa eine Generation älteren Darstellung Henry Sweets, die für uns bislang als die typische gegolten hat. Das meiste hat Jones ja schon früher, in seinen verdienstlichen kleineren Schriften: The Pronunciation of English, Cambridge University Press 2nd ed. 1914, Phonetic Transcriptions of English Prose, Oxford, Clarendon Press 1907, Intonation Curves, Leipzig, Teubner 1909, Phonetic Readings in English, Heidelberg, Winter 1914, und in seinem fürchterlich unpraktischen, unter den Autornamen "H. Michaelis and D. Jones" erschienenen English Phonetic Dictionary, Hannover, Meyer (G. Prior) 1913, das er glücklicherweise inzwischen durch sein unschätzbares English Pronouncing Dictionary, London, Dent (1916) 1917 ersetzt hat, geboten; aber hier haben wir gewissermaßen ein Kompendium, und der ausgesprochene, durchgehende Zweck, den Schwierigkeiten der Ausländer, besonders der Deutschen, Franzosen, Schweden u. a. zu begegnen, lassen es für Ausländer empfehlenswert erscheinen, mit diesem elementaren Kompendium den Anfang zu machen; sie werden dann die früher erschienenen Arbeiten Jones' um so besser verwerten können.

In der Einzeldarstellung zeigt sich deutlich der individualistische, anschauliche, analytische Geist des Engländers, der zu Summationsvorstellungen neigt, zum Unterschiede von dem kollektivistischen, begrifflichen, synthetischen deutschen Geist, der Kollektivvorstellungen veranlaßt. So wird z. B. bei Beschreibung des englischen *t* (§§ 121—124) die englische alveolare Artikulation zum Unterschiede von der postdentalen im Deutschen, Französischen u. a. m. ausführlich geschildert und dasselbe für *d* (§ 136) wiederholt, ohne daß der diesen Erscheinungen gemeinsame Grund, nämlich die spezifisch englische Indifferenzlage der Zunge zum Unterschiede von der deutschen, französischen u. a. m. zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen würde; dasselbe gilt natürlich auch vom Unterschiede zwischen englischem und deutschem oder französischem *s* (§ 294); die Nichtbeachtung dieses gemeinsamen Grundes zeigt aber im letzteren Falle, welche Nachteile daraus für unsere Einzelbeobachtung entstehen können. Die unendliche Fülle der Erscheinungen wäre ein Chaos, in das wir keine Aussicht hätten, System zu bringen, wenn wir nicht feste

Gesichtspunkte zu gewinnen suchten. Jones gibt § 294 eine deutliche Beschreibung des englischen alveolaren *s*, fügt aber § 295 hinzu und illustriert dies durch zwei Bilder[1]): "The tip of the tongue is with some speakers raised towards the teeth-ridge (as in fig. 48), and with others kept against the lower teeth (as in fig. 49). There is no great difference between the two varieties as regards acoustic effect. The first formation seems the more usual in English, but there is no objection to the second", und weiter § 296: "fig. 52 shows a palatogram of the sound **s**, as pronounced by the author (tip of tongue raised). Fig. 53 is a palatogram of the sound **s** as pronounced by a French lady (tip of tongue lowered). The two sounds though formed slightly differently strike the ear as being identical." Nun, hier gestatte ich mir entschieden, Zweifel an der Zuverlässigkeit der Beobachtung Jones' zu äußern. Er selbst spricht nach den angeführten Sätzen, wie zu erwarten, sein englisches alveolares **s**; es ist ja denkbar und immerhin möglich, die Zungenspitze dabei etwas zu senken, ohne dabei akustisch eine leicht auffallend andere Wirkung zu erzielen, aber dies ist unnatürlich, d. h. bei natürlicher englischer Indifferenzlage, und könnte rein individuell, und zwar die Folge einer von Haus aus anderen Indifferenzlage sein; dies legt ja § 296 nahe, und vielleicht ist diese "French lady" identisch mit Daniel Jones' verehrter, liebenswürdiger Gattin, einer Nichte Paul Passys, der Herausgeberin der Lectures Phonétiques Morceaux Choisis Mis en Transcription Phonétique par G. Motte, Paris, Henri Didier 1912, unterzeichnet "Cyrille Motte" (Mrs. Daniel Jones). Dem Ohre des gewiegtesten Beobachters entgeht zuweilen etwas, das anderen ohne Schwierigkeit auffällt, denn wir sind eben immer der Gefahr ausgesetzt, durch irgendwelche Hemmungen oder unbewußte Ideenassoziationen in unserer Beobachtung beeinflußt zu werden. Der sehr deutlich ins Ohr fallende akustische Unterschied zwischen alveolarem und postdentalem **s**, z. B. zwischen engl. *yes* und deutschem *es* (und dasselbe gilt für **ʃ**, man vergleiche nur den Unterschied von engl. *fish* und deutsch *Fisch*, der nicht nur auf Lippenvorstülpung beruht! auch hier kehrt § 311 die French lady wieder!), scheint Jones unwichtig zu sein, wenigstens fehlt hier die sonst nach der

[1]) Ich hebe das mir besonders wichtig Erscheinende durch Sperrdruck hervor.

Beschreibung des englischen Lautes übliche Warnung für die Ausländer. Diese Unterschiede zwischen englischem und deutschem *t*, *d*, *s* usw. gehören aber zusammen, und wenn sie von dem für sie alle geltenden Gesichtspunkte der Indifferenzlage aus betrachtet würden, wäre ein Übersehen oder Verkennen des Tatsächlichen der Einzelerscheinung nicht möglich. Damit, d. h. mit der Indifferenzlage als Ausgangspunkt, hängt auch die Beurteilung des *r*-Vokals **əː**, **ə** (§ 478 ff.) zusammen, bei der ich die didaktische Anweisung Jones' für Ausländer (§ 482) bekämpfen muß. Er hat gewiß recht, wenn er vor der Neigung "to curl back or invert the tip of the tongue" warnt und hinzufügt "Such a pronunciation is common in America and various forms of dialectal English, but is not recommended to foreigners". Aber auch didaktisch ließe sich dieser dialektische Hinweis verwerten, indem dadurch der Zusammenhang, d. h. die Entstehung des **əː** aus dem **r** veranschaulicht wird, und für das Standard English ist m. E. nur von der Entstehung aus dem alveolaren **r** und somit der gegen die Alveolen gerichteten Zungenspitze auszugehen, sonst würde sich nie der Wechsel zwischen Indifferenzvokal und **r**, niemals das nicht nur in der Vulgärsprache, sondern auch in den gebildeten Kreisen nicht ganz zu vermeidende unwillkürlich einschlüpfende *r* (*idea [r] of it, saw [r] him* u. dgl. m.) erklären lassen. Gerade aus didaktischen, und das heißt natürlichen Deutlichkeitsgründen scheint mir die Erwerbung, Sicherung oder Kontrolle des **əː** aus dem **r** geboten, denn die Jones'sche Anweisung "The correct sound of **əː** may be acquired by keeping the tip of the tongue firmly pressed against the lower teeth, holding it there if necessary with the finger, or with the end of a pencil. It is useful to practise the exercises **kəːkəːkəː** . . ., **gəːgəːgəː** . . . keeping the tip of the tongue against the lower teeth" würde nicht zum natürlichen englischen **əː**, sondern zu einem vulgären *a*-Laute, den man z. B. in *girl* oft hören kann, führen. Gewiß ist im Standard die Zungenstellung zum **əː** nicht bis zu den Alveolen gehoben, sondern, im Gegenteil, um den Vokal als Vokal deutlich zur Geltung zu bringen, von den Alveolen gewissermaßen abgehoben, ja darum sogar die Zungenspitze oft geradezu gesenkt, wodurch dann der erwähnte vulgäre *a*-Laut eintreten kann. Aber dieser Neigung nach unten hält stets die Neigung nach oben, und die in der gebildeten Aussprache sich immer von neuem geltend machende reaktionäre oder konservative Tendenz die Wage, d. h. in diesem

Falle das Bestreben, das **r** zu sprechen. Auch Sweet hatte den **ə:**-Vokal als low-mixed-narrow angesetzt, sowie er in seinem Elementarbuch überhaupt das Tatsächliche, nicht das Genetische zur Anschauung bringen wollte. Aber didaktisch reicht das Tatsächliche, d. h. die Augenblickserscheinung nicht hin, und darum ist die Lektüre Sweet'scher phonetischer Texte ohne Lehrer, der auf die Genesis der Sprachformen hinwiese, für Anfänger geradezu verhängnisvoll. Auch auf das kurze **ə** als reduzierte Form anderer voller Vokale (oder wie Jones sagt, the "neutral" vowel **ə** § 495) hat dies Anwendung: didaktisch wird es sich immer empfehlen, von dem vollen Vokale auszugehen und ihn nur allmählich und stufenweise zu **ə** reduzieren zu lehren, da der Eingeborene selbst nicht nur glaubt, den vollen Vokal zu sprechen, sondern ihm auch wirklich zustrebt und ihn daher je nach der Gelegenheit deutlicher oder weniger deutlich auch zum Ausdrucke bringt; es kann nicht genug gewarnt werden vor einem absoluten **ə** als Reduktionsvokal.

So ist überhaupt überall nach Möglichkeit die genetische Erklärung zu Hilfe zu nehmen, wenn der Lernende den Erscheinungen nicht ratlos wie einem Chaos gegenüberstehen, sondern vielmehr zu eigener Beobachtung angeleitet werden soll. Wenn z. B. § 297 unter Beispielen von der wechselnden Aussprache des Buchstaben *s* die feine Beobachtung unter anderen mitaufgezählt wird, daß *used* (in the sense of 'was accustomed') **ju:st**, jedoch *used* ('made use of') **ju:zd** gesprochen werde, ist dies für den Lernenden eine dem Gedächtnis unerklärt zugemutete Einzelheit; wenn ihm aber gesagt wird, daß erstere Form aus der gewöhnlichen Verbindung mit darauffolgendem *to* (z. B. *he was used to go*) satzphonetisch ganz natürlich ist, gewinnt die Erscheinung für ihn Leben; so würden sich auch Fälle, in denen ein darauffolgendes *to* mit Infinitiv nur stillschweigend in Gedanken zu ergänzen wäre, wie *he behaved as he was used* mit dem Sinne: wie er gewohnt war, mit der Aussprache **ju:st**, zum Unterschiede von einem gleichgeschriebenen Satze mit dem Sinne: wie er behandelt wurde, und mit der Aussprache **ju:zd**, erklären. Ja nur so sind Erscheinungen wie in dem Satze *shadows that usen't to be there* (Pinero, The Second Mrs. Tanqueray, Heinemann p. 189) izu erklären, obwohl hier das *to* gar nicht direkt auf das *used* folgt, nämlich aus *used* gespr. **ju:st** und dem Lautgesetz **stn** > **sn** wie n *listen*, *hasten* u. dgl. m. Jones erwähnt ja im Chapter XVII

Assimilation § 520: *used* in the expression *used to* **juːsttu** or **juːstu**, doch wäre ein solcher Hinweis in § 297 nützlich gewesen. Jones sagt da: "Most of the rules regarding the use of **s** and **z** are so complicated and subject to such numerous exceptions, that foreigners will find the easiest way of acquiring the correct pronunciation is to learn the pronunciation of each word individually as they come across it." Etwas Licht in diese allerdings komplizierte Sache kann man aber durch genetische Betrachtungsweise doch bringen, denn Erklärung ist der sicherste Anhaltspunkt auch für das Gedächtnis; wie soll man sonst die Fülle der Einzelerscheinungen erfassen, die so gewissermaßen nebenher der Zufall auf den Weg streut, so z. B. die in dem Abschnitt über Sentence-Stress § 659 zu dem Satze *we cannot get out* in einer Fußnote hingeworfene Notiz, die mit der in Rede stehenden Frage des Sentence-Stress gar nichts zu tun hat: In rapid conversation often **wiː'kɑːŋ*k*get'aut.** Wie soll der Lernende diese gewiß sehr gebräuchliche Erscheinung erklären, d. h. das durch Kursivdruck als "optional" zu verstehende ***k***, um sich die Frage beantworten zu können, ob dies nur in dem angeführten Satze oder etwa auch in anderen wie z. B. *he can't go away* oder *don't go* gilt? Das ***k*** dürfte doch wohl der eventuelle Rest des stimmlosen Lautelements **t** von *can't* mit Artikulationsangleichung an die nachbarichen Gutturale sein.

Auch in zahllosen anderen Fällen von Schwankungen ließe sich m. E. System in die Sache bringen, wenn man die Genesis zu Rate zieht, so z. B. § 313 bei den Fällen wie *associate* verb und subst. und *association*. Die Sache scheint mir doch sich klar aus der Prosodie zu ergeben: in *association* ◡—◡—◡ ist das *i* nach dem *c* eine Silbe, daher Vokal und nicht **j**, daher das *ci* nicht **ʃj**, sondern **si** zu sprechen; im subst. und adj. *associate* ◡—◡ hingegen ist das *ci* **ʃj**, im verb. *associate* je nach der Stellung im Satze *associate* ◡—◡— oder *associate* ◡—◡ oder in der Flexion *associated*, ◡—◡—◡ *associating* ◡—◡—◡. Selbstverständlich beeinflussen all diese Formen sich gegenseitig, und nicht nur verschiedene Personen, sondern auch eine und dieselbe Person wird in natürlicher Rede häufig inkonsequent sein und schwanken, aber sobald man sich deutlich verständlich machen will, wird man doch nicht umhin können, auf diese natürliche Regelung zurückzukommen; so sieht dann das Ganze nicht so hoffnungslos chaotisch aus. Jones selbst hat in seinem Engl. Pron. Diction.

zwischen *associate* subst. und *associate* verb geschieden und für letzteres auch die Form mit **si** neben der mit **ʃi, ʃj** gesetzt; in einem Lehrbuche wie vorliegendes, das sonst so elementar gehalten ist, wäre dies doppelt nötig.

Von besonderem Interesse in der Darstellung der Einzellaute sind Fälle, wo allem Anscheine nach eine Neuerung, ein Lautwandel innerhalb der letzten Generation vorliegt, so besonders der Ansatz des *a* in *far, part, half, class* u. dgl. Jones setzt dieses **ɑː** (§ 422) als "about the same as the normal sound of French *â*, as in *pâte* **pɑːt**". Sweet hatte (Sound Notation p. 52 und ebenso The Sounds of English, 1908, p. 35) den englischen Laut eine Stufe höher gesetzt als den französischen. Ich glaube mich nicht zu täuschen, daß hier wirklich im Laufe der letzten 30—40 Jahre eine Senkung allgemeiner geworden ist; natürlich bleiben die Alten meist bei ihrer Aussprache, und wenn Sweet noch 1908 denselben Ansatz wie vorher hat, hat er auch wohl so gesprochen; mir kam im Laufe der Jahre dieses tiefere **ɑ** namentlich bei jüngeren Leuten wie eine burschikose Nachlässigkeit vor, doch fand ich, daß mein **a** aus dem Jahre 1880 in neuerer Zeit affektiert galt. Vielleicht gilt dies auch für langes *ū*, das Jones als "close back *tense* rounded vowel" mit "considerable muscular tension" der Zunge beschreibt, während es bei Sweet noch zu den *wide* vowels gehörte, allerdings mit der bekannten Einschränkung (The Sounds of English, p. 73): "What has been said of the monophthongic narrow pronunciation of ii applies also to this vowel: intermediate pronunciations with the first element *half narrow* and almost imperceptible over-rounding of the second may be heard in Southern English." Die Diphthonge **ai, au** in *high, how* und ihre modernen häufigen Monophthongierungen in Fällen wie *fire* und *power* **faiə** zu **faə, faː** (wohl zu unterscheiden von **fɑː** = *far!*) und **pauə** zu **pàe, pàː** sind besonders beachtenswert, wobei im letzteren Falle das "retracted **aː**" durch **à** dargestellt wird, und so sind auch die reduzierten Formen **daːri** = *diary* und **dàːri** = *dowry* zu unterscheiden.

Als besonders beachtenswert greife ich auch noch Jones' Bemerkungen über den Laut **ʔ**, den bekannten "glottal catch" heraus (§ 162), der gelegentlich zu hören sein soll, wenn ein mit betontem Vokal anlautendes Wort besondere Emphase erhält, z. B. *it's absolutely false* **'ʔæbsəluːtli.** Im Londoner Dialekt soll, wie eine Anmerkung zu § 162 sagt, **t** "at the termination of a

syllable" z. B. in *mutton*, *fortnight*, *butter* durch **ʔ** ersetzt werden: **maʔn**, **'foːʔnait**, **'baʔə**, was jedenfalls weiterer Untersuchung wert ist; die Rolle, die diese Erscheinung in rheinisch-westfälischen Mundarten spielt, ist ja sehr bedeutend. Befremdlich ist mir hingegen die Behauptung in § 179, daß anlautendes **b**, **d**, **g** in der Aussprache der meisten Leute "partially devocalized" werden, und zwar so, daß der Stimmton erst im zweiten Teil des Verschlußlautes hörbar wird; mir ist im Gegensatz zum Deutschen hier gerade die häufige starke Hörbarkeit des Stimmtons im Englischen schon zu Anfang des *b*, *d*, *g* aufgefallen, und da die Bemerkung eines so feinen Beobachters wie Jones gewiß nicht aus der Luft gegriffen ist, wäre weitere experimentalphonetische Feststellung dieser Erscheinung sehr erwünscht, ebenso wie der in § 182 erwähnten reduzierten Medien im Auslaute. Man sieht, dieses so elementar gehaltene Lehrbuch enthält doch auch eine Menge, das der Forschung zu denken gibt.

Sehr reichhaltig ist auch das Chapter XVIII über *Length*. Ich greife nur weniges als Beispiel heraus, so die beachtenswerte Bemerkung in § 539, daß lange Vokale und Diphthonge vor einem unmittelbar darauffolgenden anderen Vokal verkürzt werden, so daß also das **iː** in *seeing* **'siːiŋ** kürzer als das in *see* **siː**, *seen* **siːn** ist, ebenso das **ɔː** in *drawing* kürzer als in *draw*, *draws*, desgleichen in § 540 **ei** und **ou** reduziert zu **e**, **o** in Fällen wie *player*, *poetry*, *lower*, wozu auch häufig *poet* als **poit**, *going* als **goiŋ**, worüber zu vgl. Montgomery im Beiblatt zur Anglia, 25, 14 (was Jones übrigens in anderem Zusammenhange schon § 451 berührt). Eine heikle Sache ist die in § 542 erwähnte Längung der Adjektiva *bad*, *sad* **bæːd**, **sæːd** gegenüber den Substantiven *lad*, *pad* **læd**, **pæd** und die Doppelformen bei *man*, *jam*, *bag* mit **æ** und **æː**; ich glaube fast, daß die Länge in der Regel an den Satzschluß gebunden ist, z. B. in Sätzen wie *it is too bad! how very sad!* Dagegen eher Kürze in Sätzen wie *he used bad language*, *he is a regular bad one* (spr. **bædn**, daher der scherzhafte Romantitel Miss Regula Baddon), *it is a sad affair*, *sad news* u. dgl. m. Umgekehrt scheint mir in einem Satze wie *well, he is only a lad! would you call him a lad?* die Länge nicht weniger zulässig als bei *bad*, *sad*. In vielen Fällen werden durch Jones' Angaben Probleme mehr aufgeworfen als erschöpft, weil wir ja in diesen Dingen eigentlich noch in den Anfängen stehen; das macht das Gebotene aber nicht weniger dankenswert, denn erstens sind es

wirklich solide Ergebnisse seiner Beobachtungen, zweitens regen sie die Mitarbeit und Weiterforschung lebhaft an. Es gilt auch hier in ähnlicher Weise, was seinerzeit Sweet u. a. in der Vorrede zu seinem Primer of Spoken English (1890) betont hat, daß erst die Ergebnisse einer größeren Anzahl anderer geschulter Beobachter unsere Erkenntnis weiter bringen und Gesetze erkennen lassen werden. Dies gilt besonders auch von den überaus lehrreichen Abschnitten von Jones über Betonung, Wortbetonung, Satzbetonung und schließlich Satzmelodie (Intonation). Es ist geradezu ein Genuß, seine Angaben zu studieren, auch wenn man häufig über die Allgemeingültigkeit Zweifel hegen dürfte. Ich will den kostbaren Raum dieser Zeitschrift nicht noch mehr mit Einzelheiten überfüllen, die die Fragen doch nicht im mindesten erschöpfen könnten. Es scheint mir vielmehr wünschenswert, besonders wenn wir wie in Friedenszeiten dazu mehrere geborene Engländer als Lektoren zu Hilfe nehmen könnten, die Beispiele mit den deutschen Zuhörern praktisch durchzunehmen und etwaige Varianten zu beobachten; bloß so, und zwar durch Variierung der von Jones gegebenen Beispiele, könnte man zu einigermaßen sicheren Gesetzen gelangen; man würde das Unterschiedliche vom Deutschen, aber auch manches überraschend Übereinstimmende finden. Um ein Beispiel der Intonation anzuführen: das Sätzchen *thank you* hat nach Jones § 718 steigenden Ton, "when a person performs a customary service" und man ihm dankt [Notenbeispiel: Thank you]; ebenso im Deutschen *danke!* Hingegen fallenden Ton "in acknowledging an unexpected favour" [Notenbeispiel: Thank you]; ebenso im Deutschen. Desgleichen ist ersterer Fall oft reduziert zu einfachem **ŋkju** [Notenbeispiel: ŋkju] oder gar nur zu **kju** [Notenbeispiel: kju], und dasselbe ist mir im Deutschen geläufig in den reduzierten Formen von »danke« zu einfachem **ŋke** oder gar **ke** mit demselben steigenden Ton. Ich denke mir solche systematische Leseübungen nicht nur für das Studium des lebenden Englisch, sondern auch mittelbar für das des lebenden Deutsch, seiner Lokalsprachen und Mundarten von großem Werte. Und, nebenbei, aber schon zum Überdrusse oft gesagt, mit dem Studium der Muttersprache sollte man überhaupt

beginnen, ehe man sich dem der fremden Sprachen widmet, und wenn das heute noch immer zu viel verlangt ist, wenigstens dann, wenn man endlich erkannt hat, daß es ohne das mit den fremden doch nicht recht vorwärts geht!

Wenn ich in meiner Besprechung etwas ausführlich geworden bin, so möge das die lebhafte, reichliche Anregung, die mir das Buch gewährt, und der Wunsch, daß es möglichst vielen jungen und alten deutschen Anglisten anregend und förderlich werde, erklären. Die lichtvolle Darstellung und dazu die nützlichen Indices (of Sounds, of Subjects, und p. 203—221 of Words transcribed) versprechen ihm als Lehrbuch eine weite Verbreitung; doch, wie aus meinen Darlegungen hervorgehen dürfte, wird auch die Forschung das Werk nicht missen wollen und dem bewährten Verfasser aufrichtigen Dank zollen.

Cöln, 3. Januar 1919. A. Schröer.

METRIK.

Hedwig Reschke, *Die Spenserstanze im 19. Jahrhundert.* (Anglistische Forschungen, hrsg. von J. Hoops, Heft 54.) Heidelberg 1918, Winter. VIII + 198 SS. Preis geb. M. 8,—. [Teil I, S. 1—87, auch als Heidelberger Diss. 1918 erschienen.]

Nachdem im Laufe des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der wiedererwachenden Romantik der Dichter der *Faery Queene* und sein Versmaß allmählich wieder zu Ehren gekommen war, förderte die Hochromantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganze Flut von Dichtungen in Spenserstrophen zutage. Diese Werke in genauere Beziehungen zu Spenser und seinem Metrum zu setzen, war die umfängliche, nicht uninteressante Aufgabe, die sich die Verfasserin stellte und mit gutem Gelingen und fleißiger Ausdauer durchführte. Sie scheidet die in Betracht kommenden Werke in zwei Gruppen, die sich allerdings nicht immer ganz reinlich trennen lassen, je nachdem diese Dichtungen sich in Inhalt und Form enger an ihr Vorbild anschließen oder, abgesehen von dem Versmaß, ihre eigenen Wege gegangen sind. Ein weiteres Kriterium der Einteilung ist der Sprachgebrauch, der bei der einen Gruppe mehr archaisierend, bei der anderen frei von altertümelnder Konvention ist. Die erste Gruppe setzt die Traditionen des 18. Jahrhunderts fort und zeigt uns demgemäß die Stanze in dem damals üblichen zwiefachen Gebrauch. Nach Art von Burlesken wie Popes

The Alley haben wir einerseits, und zwar seltener, humoristische Dichtungen zu verzeichnen, wie etwa Hoods *The Irish Schoolmaster,* das Gegenstück zu Shenstones *Schoolmistress;* meist aber handelt es sich um mehr oder weniger getreue Nachahmungen Spensers auch in vielen stofflichen Einzelheiten, besonders in seinen Ideallandschaften mit ihrer üppigen Vegetation und ihren wundersamen Schlössern, Tempeln und Gärten, in denen sich Ritter, Prinzessinnen und Feen pathetisch bewegen. Je nach dem Grade der dichterischen Begabung erscheinen hier lang ausgesponnene Allegorien, wie *Psyche* von Mrs. Tighe, elegante Imitationen, wie *The Show of Fair Seeming* von Leigh Hunt, neue Artusepen, wie R. Hebers *Morte d'Arthur*, und — ganz vereinzelt — freigeschaffene, originelle Kunstwerke. Dieser letzteren eines, eigentlich nur sprachlich dieser Gruppe zugehörend, ist *The Eve of St. Agnes,* »Keats' schönste Dichtung«, wie Verf. es in ihrer liebevollen Analyse nennt. In ziemlichem Gegensatze hierzu stehen die Dichter der zweiten Gruppe, geführt von Byron. Der Dichter von *Childe Harold* stand, trotz der Wahl der Spenserstrophe, für die Beatties *Minstrel* zum mindesten ebenso verantwortlich ist wie die *Feenkönigin,* dem Romantiker der englischen Renaissance fremd gegenüber. Er nimmt, abgesehen von den Archaismen der Einleitungsstrophen, nur den äußeren Bau des Versmaßes; der Inhalt aber ist völlig losgelöst von Spensers Geist, und eine neue Gedankenwelt für die alte Form tut sich auf. In metrischer Hinsicht ist hier der durch die Größe des Gegenstands und Byrons dichterisches Wachstum bedingte Abstand auffallend, der die ersten beiden Gesänge mit ihren "single-moulded lines" und ziemlich regelmäßiger Zäsurstellung von den alle Banden der Verszeilen, ja der Strophe selbst sprengenden Stanzen der beiden letzten Gesänge trennt[1]). Verf. hat sich auch der mühevollen Aufgabe unterzogen, den Childe-Haroldiaden nachzugehen, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wie Pilze aus der Erde schossen. In ihrer Fülle sind sie für die Kulturgeschichte interessanter als für die Literaturgeschichte. Kein Werk von größerer Bedeutung ist darunter, unbekannt sind alle Verfassernamen, nur Felicia Hemans, die Anpassungsfähige, erhebt sich

[1]) Die Tabellen der Verfasserin, die die metrischen Verhältnisse bei Spenser und Byron zahlenmäßig vergleichen, sind lehrreich; zweckmäßig wären sie durch einen Vergleich der Zäsurstellung im Schlußalexandriner bei den beiden Dichtern zu erweitern gewesen.

etwas aus der Menge. Einen gewaltigen Stoff hat Shelley in Spensers Strophe behandelt in *The Revolt of Islam.* Er, der Visionär, der Spensers Pracht und Ebenmaß bewunderte, hat der Stanze durch reichliche Verwendung des klingenden Reims einen neuen Charakter, einen unirdischen, traumhaft weichen Zug verliehen. — Zur zweiten Gruppe gehören dann vor allem auch die zahlreichen Verserzählungen, wie sie Campbell in *Gertrude of Wyoming*, Southey in *A Tale of Paraguay* oder Scott in *The Vision of Don Roderick* geschaffen haben. Auf Scott, der in seinen anderen Verserzählungen die Spenserstrophe nur gelegentlich benutzt hatte, geht die lange Reihe schottischer Verserzählungen in Spenserstanzen zurück, von der bloßen Parodie wie James Hoggs *Mador of the Moor* bis zu den bewundernden Nachdichtungen Airds oder Cunninghams. Allmählich entfernen sich die in der Spenserstrophe behandelten Vorwürfe immer mehr von dem ursprünglich eng begrenzten Gedankenkreis. Hier erscheint ein Epigramm, da werden die Gedanken der sozialen Revolution verherrlicht, und dort kleiden sich Übersetzungen Dantes, Vergils und Homers in Spensers Gewand.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Spenserstrophe fast völlig vernachlässigt. Tennyson gab die Einleitung der *Lotoseaters* noch in Spenserstanzen, die sich in dem wunderbaren Chorgesang allmählich erweitern und zu immer freieren Rhythmen steigern; aber schon Swinburne, der große Verskünstler mit seinen 420 verschiedenen Metren, meidet Spensers Versmaß geflissentlich, und unter den neueren Dichtern kann Verf. nur bei James Thomson, Le Gallienne und Newbolt gelegentliche Spenserstrophen feststellen.

Würzburg. Walther Fischer.

LITERATURGESCHICHTE.

Oscar Eberhard, *Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der englischen Poesie.* (Anglistische Forschungen hgg. von Joh. Hoops, heft 5.) Heidelberg 1917, Winter. XII + 136 ss. 8°.

Ob es überhaupt zu erwarten war, daß das Ereignis, von dem die vorliegende Untersuchung ausgeht, das, obwohl es die Gemüter der Zeitgenossen mächtig bewegte, doch ziemlich ergebnislos verlief, genügend Stoff und an sich Anregung zu dichterischer Bearbeitung bietet, da nach der geschichtlichen Überlieferung ein tragischer Konflikt fehlt, mag vorerst dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist an-

zuerkennen, daß der Verf., der sein Vorwort aus dem Felde (von dem wir ihm glückliche Heimkehr wünschen) datiert, seinen Gegenstand fleißig, sorgfältig und umsichtig behandelt hat.

In den ersten beiden Kapiteln legt er die historischen Verhältnisse zur Zeit des Aufstandes in kurzen Zügen dar: die politische Unzufriedenheit und die sozialen Mißstände, die in England schon in den letzten Regierungsjahren Eduards III. herrschten, dann die Ausdehnung und den Verlauf der Volksbewegung, deren Ausbruch letzten Endes die von Richard II. 1380/81 erhobene Kopfsteuer veranlaßte.

Im dritten, dem umfangreichsten, Kapitel wendet sich dann der Verf. zu seinem eigentlichen Thema und bespricht zunächst diejenigen Dichtungen, welche die zum Aufstande antreibenden Mißstände, die Verderbtheit der Kirche und der Geistlichen, die harte Bedrückung der Bauern und Kleinbürger durch den Adel und die Vornehmen usw., scharf rügend darstellen, besonders Langlands Traumgesicht von Peter dem Pflüger und Gowers französischer *Mirour de l'Omme*, verweist aber auch auf einige frühere lateinische Gedichte, die unter dem Namen des Walter Map gehen. Hierauf geht er zu den zeitgenössischen Gedichten über, welche den Aufstand selbst, der von Wat Tyler und Jack Straw (s. weiter unten) geleitet wurde, behandeln, zuerst zu den Reimereien (denn von Poesie kann darin kaum die Rede sein) des Priesters John Ball, mit denen er das Volk aufzuwiegeln suchte. Es folgt ein Gedicht, dessen Zeilen abwechselnd englisch und lateinisch geschrieben sind, dann ein lateinisches Reimgedicht, das, wie die meisten andern, in Wrights *Political Poems* abgedruckt ist, welch letztere jedoch, teils in englischer, teils in lateinischer Sprache abgefaßt, nur Anspielungen auf jenes Ereignis enthalten. Dasselbe gilt von des Gaweindichters *Patience* und von Langlands *Richard the Redeles*. Die einzige eingehende Darstellung dagegen findet sich in Gowers *Vox Clamantis*, in deren I. Kapitel der Aufstand allegorisch in der beliebten Form des Traumes dargestellt wird, und wenn wir diese allein eines Dichters würdige Behandlung des Gegenstandes, da sie lateinisch geschrieben ist, noch von der Liste der hierher gehörigen Werke streichen wollten, so bliebe nichts von Bedeutung für die eigentliche englische Literatur dieser Periode übrig, insofern sie sich auf die Bauernunruhen des Jahres 1381 bezieht. Denn auch Chaucer berührt diese, soweit sich das mit Sicherheit nachweisen läßt, nur an einer Stelle in der *Nonnes Prestes Tale* und dazu noch in mehr scherz-

hafter als ernster Art. Vielleicht steht aber auch ein Abschnitt in der *Parsons Tale,* den der Verf. s. 47 zitiert, damit in Beziehung; doch irrt Eberhard, wenn er die Möglichkeit einer Interpolation annimmt. Er beruft sich dabei auf die Dissertation von W. Eilers über Ch.s Verhältnis zur *Somme des Vices et Vertus* des Frère Lorens, ohne darauf zu achten, daß ich bereits i. J. 1882 im Anzeiger der Anglia dessen Ausführungen entgegengetreten bin, die noch viel gründlicher durch Miss Petersens Untersuchungen über die *Sources of the Parson's Tale,* 1901 erschienen, widerlegt worden sind, womit auch H. Spies, "Ch.s religiöse Grundstimmung usw." bes. s. 18 ff. zu vergleichen ist. Da die von Miss P. wiedergegebene entsprechende Stelle aus dem *Tractatus de Viciis* des Peraldus (s. 68) nur ganz kurz von der ungerechten Besteuerung der Bauern spricht, könnten die Erweiterungen in der *P. T.* sehr wohl ein selbständiger Zusatz Chaucers sein, so daß auch dieser die Klagen und Forderungen des unterdrückten Volkes als gerechtfertigt anerkannt hätte, welche Gesinnung auch in seinen späteren moralischen Balladen erkennbar ist.

Doch kehren wir zu unserm Thema zurück. Noch kargere Ernte als die zeitgenössische Literatur bietet uns die des 15. Jh.s, aus welcher der Verf. nur die Reimchroniken von Andrew of Wyntown und John Hardyng anführen kann, die des Aufstandes unter Richard II. ausdrücklich, wenn auch historisch nicht ganz zutreffend, gedenken.

Etwas reichlicher fließen die Quellen aus dem Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jh.s, wo wir in den historisch-epischen Dichtungen des William Warner (*Albion's England*) und des Michael Drayton (*Polyolbion*), weniger bestimmt in Sam. Daniels *Civil Wars* etc., das in Rede stehende Ereignis erwähnt finden. Interessanter sind aber die mit der alljährlichen Lord Mayor's Show in Verbindung stehenden Gedichte, in denen von nun an die gestalt des Bürgermeisters Walworth, welcher den den König bedrohenden Rädelsführer — ob Wat Tyler oder Jack Straw, ist später noch zu erörtern — bei der Unterhandlung mit den Rebellen niederstach, von jetzt ab in den Vordergrund tritt, und dessen Tat besonders die Fischhändlergilde, der W. angehörte, zu feiern sich angelegen sein ließ, die ihrem Helden auch ein neues Grabdenkmal mit rühmender Inschrift errichtete. Denselben Mann priesen auch Richard Johnson in einem längeren Gedicht *The Nine Worthies of London* und Anthony Munday in *Chrysanaleia: The Golden*

Fishing etc., während Thomas Deloney in einer seiner Volksballaden den ganzen Hergang des Aufstandes nach Holinsheds Chronik erzählt. Jener Art von Gedichten entstammt auch die Sage, daß das Schwert im Stadtwappen Londons den Dolch darstelle, mit welchem Walworth seine kühne Tat vollführte, welcher Dolch auf Geheiß des dankbaren Königs, der von nun an den Lord Mayors die Ritterwürde verlieh, zum dauernden Angedenken in das Wappen aufgenommen werden sollte. Nach neuerer Forschung bedeutet jedoch jene Waffe das Schwert des Apostels Paulus, dem auch die Hauptkirche in der City geweiht ist.

Ohne auf alle Anspielungen auf die Empörung des Jahres 1381 in Poesien in epischer Form, die der Verf. nachweist, einzugehen, bleiben mir noch die dramatischen Bearbeitungen jenes Vorgangs zu erwähnen, indem ich jedoch, abweichend von Eberhard, der in seiner Darstellung rein chronologisch verfährt, alle hierzugehörigen Dichtungen zusammenfasse. Das älteste Stück, *The Life and Death of Jack Straw* betitelt, als dessen Verfasser Peele vermutet wird, stammt aus dem Jahre 1590 und nennt sich selbst ein 'Enterlude'. Es ist teils im Blankverse, teils in Reimen geschrieben und folgt seiner historischen Quelle ziemlich genau, aus der es auch die Motivierung zu des Helden Handlungsweise entnimmt, nämlich das schamlose Benehmen des Steuererhebers gegen dessen Tochter, die allerdings nicht selbst aufzutreten scheint. Das weibliche Element ist jedoch in den späteren dramatischen Bearbeitungen weiter ausgeführt. Nicht erhalten ist uns eine solche, die der bekannte Dr. Forman in seinem Tagebuche erwähnt, und die den Titel *Richard II.* führte, doch keinesfalls Shakspeares gleichnamige 'History', da in jenem Jack Straw und der Bürgermeister Walworth auftreten, wogegen in des großen Dramatikers Werk, das bekanntlich nur die letzten Jahre des unglücklichen Königs behandelt, sich kaum eine Andeutung auf das frühere Ereignis findet. Auch ein anderes Drama mit dem gleichen Titel, das noch erhalten ist und von einem unbekannten Verfasser herrührt (von W. Keller herausgegeben), enthält nur Anspielungen auf jenen Aufstand, ohne uns die daran beteiligten Personen selbst vorzuführen. Doch sind einzelne daran erinnernde Züge in Shaksperes *Heinrich IV.*, 2. Teil, vorhanden, die er auf den von ihm mehr als Karikatur behandelten späteren Rebellenführer Jack Cade übertragen hat. Von einem etwas jüngeren Drama, *The Life and Death of Jack Straw and Wat Tyler,* von John Kirke verfaßt, ist nur die Eintragung in das

Buchhändlerregister vom Jahre 1638 bekannt. Dagegen existiert noch ein anonymes Theaterstück *Wat Tyler and Jack Straw*, 1730 gedruckt, in welchem Frau und Tochter des ersteren eine gewisse Rolle spielen, das jedoch, für eine Jahrmarktsvorstellung bestimmt, reich an zotigen Witzen ist und keinen literarischen Wert beanspruchen kann. Diesen könnte man allein Robert Southeys Jugendwerk: *Wat Tyler, a dramatic poem* (1794) zusprechen, das zu einer Zeit entstand, als der Dichter noch für die französische Revolution schwärmte, das ihm jedoch später, nachdem er *poet laureate* geworden war, von seinen Gegnern hervorgesucht, recht unbequem wurde. Auch hier ist Wat Tyler eine Tochter beigegeben, deren Mißhandlung durch einen Steuerbeamten den Anstoß zur Empörung bildet. Ohne literarische Bedeutung ist dagegen die Burleske *Wat Tyler M. P.* des (1869) einst als Journalisten geschätzten G. A. Sala, die er selbst eine *operatic extravaganza* nennt, und in der er die bekannten historischen Vorgänge mit recht wenig witz modernisiert. Nur scheinbar gehört hierher *Jack Straw. A Farce in 3 Acts* von W. S. Maugham, ein Stück, das vor einigen Jahren in London aufgeführt wurde, da der Held dieses Schwanks nur den Namen dieses Volksführers annimmt, während die Handlung selbst nichts mit jenem Volksaufstand zu tun hat. Hingegen könnte das Drama des Amerikaners R. T. Conrad *Jack Cade, the Captain of the Commons* hier angeführt werden, da darin verschiedene Züge der früheren Bauernrevolte entlehnt sind. Dieses Stück, das einige wohlgelungene Stellen aufweisen soll, versucht eine Ehrenrettung des vielgeschmähten Volkshelden, verfolgt also dieselbe Tendenz wie Southeys *Wat Tyler*.

Es bliebe nun noch die Betrachtung der englischen Romane, deren Handlung sich zur Zeit des Bauernaufstandes von 1381 abspielt, doch gibt der Verf. von diesen nur ein Titelverzeichnis als Anhang seiner Schrift. So wünschenswert es gewesen wäre, näheres über die Art, wie in einem jeden dieser Werke die historischen Tatsachen verwertet und die geschichtlichen Persönlichkeiten aufgefaßt werden, zu erfahren, so muß man doch gestehen, daß durch eine solche Darstellung der Umfang des Büchleins vielleicht auf das doppelte angeschwellt worden wäre, während ein entsprechender Gewinn für unsere Literaturkenntnis mindestens zweifelhaft bleiben mußte. Denn nach den Namen der Autoren jener Romane zu urteilen, dürften nur wenige, wie *Merry England* von W. H. Ainsworth und *A Dream of John Bull* von W. Morris, ein höheres

Interesse beanspruchen. Demgemäß sollten wir dem Verf. auch für die bloße, gewiß nicht ohne Mühe zusammengestellte, im ganzen 23 Nummern zählende Liste dankbar sein.

Doch haben wir uns noch mit den letzten beiden Kapiteln des Buches selbst zu beschäftigen, dessen viertes »Rück- und Ausblick« überschrieben ist. Der Verf. untersucht darin die Gründe für »die schlechte Aufnahme, die der Baueraufstand mit nur geringen Ausnahmen in der Poesie gefunden hat«, und findet diese einmal darin, daß die Bestrebungen der Rebellen ihr Ziel nicht erreichten, und ferner im umstande, daß die zeitgenössischen Geschichtsschreiber die Berechtigung der Klagen der niederen Stände — außer den vorläufern Langland und Gower — nicht anerkannten, sondern für den König und die besitzenden Klassen Partei nahmen. Erst die erwähnten Dramendichter der Neuzeit haben die soziale Bedeutung jener Bewegung verstanden.

Das V. Kapitel endlich liefert einen Beitrag zur Frage der 'Identität von Wat Tyler und Jack Straw', die zuerst von Fr. Brie in einem Aufsatz in der Engl. Hist. Review (1906) behauptet wurde, jedoch ohne darin die Zustimmung englischer Fachgelehrter zu finden. Diese Frage ist allerdings nicht leicht zu entscheiden, da einige gleichzeitige oder wenig spätere Chronisten nur von einem Führer des Aufstandes sprechen, den die einen W. Tyler, die andern J. Straw nennen, während andere Quellen beiden dieselbe Rolle zuschreiben und nur eine ausdrücklich die zwei Namen ein und derselben Person beilegt. Mancherlei spricht allerdings für die letztere Auffassung, so die Möglichkeit einer Verwechslung mit einem andern historisch nachweisbaren Rebellen Jack Rakestraw, doch ist es ebensogut denkbar, daß Wat Tyler selbst den zweiten Namen gewissermaßen als Deckmantel oder *nom de guerre* annahm. Doch wenn auch noch andere Umstände die Identität beider wahrscheinlich machen, ist ein endgültiger Beweis dafür meines Erachtens noch nicht erbracht worden, am wenigsten durch die Auslegung, die Eberhard einer Stelle in den zeitgenössischen *parliamentary rolls* gibt. Es werden dort nämlich die Namen der Anführer jener Unruhen in folgender Weise genannt: *Wauter Tylere del Countes de Kent, Jakke Straw en Essex* usw. Der Verf. möchte nun den zweiten Namen als Apposition zum ersten auffassen, indem er Gewicht auf den Unterschied der Präpositionen *de(l)* und *en* legt: W. T., der Führer der Grafschaft Kent, der in Essex J. St. genannt wurde. Da aber bei den Namen der übrigen Anführer auch *en*

vor der Bezeichnung ihrer Provinz steht, ist eine solche Unterscheidung doch zu sehr erkünstelt.

Ich verzichte darauf, einige Druckfehler, die mir aufgefallen sind, anzuführen (das auf S. 60 ein paarmal statt *I* verwendete *J* ist leider öfters in deutschen Schriften beim Zitieren englischer Wörter zu finden!), und will zum Schluß nur ein paar Belege zu Chaucers Gebrauch von *straw* oder *stree* im geringschätzenden Sinne, die dem Verf. in seiner Note 3 auf S. 124 nicht zur Hand sind, angeben; solche Stellen sind Book of the Duch. v. 887, Cant. T. v. 9442 (E 1567) u. 11011 (F 695).

Berlin-Schöneberg. J. Koch.

W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas.* 2. Band: *Renaissance und Reformation.* 1. Teil. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Halle a. S. 1918, Max Niemeyer. XVI + 582 SS.

Wilhelm Creizenach wird nun sein Lebenswerk nicht mehr zu Ende führen, und niemand wird sich finden, der es in dieser Art zu Ende zu führen vermöchte. Der allkundige, unermüdliche Forscher, dem ungewöhnliche Sprachkenntnisse und ein sicheres Gefühl für das Wesentliche zu Hilfe kamen, hatte nicht nur das ganze weite Land bereist, er hatte sich auch einen Weg, seinen Weg durch dies Land gebahnt und immer wieder Höhen entdeckt, von denen er freie Umschau halten konnte. Davon ist früher hier die Rede gewesen (vgl. Band 48, S. 306). Von seiner Gründlichkeit und Umsicht zeugt auch die vorliegende Neubearbeitung des damals mitbesprochenen zweiten Bandes. Die Erneuerung des dritten hat Creizenach nicht mehr erlebt. Aus ihm ist in der Neubearbeitung der Abschnitt über Frankreich (das 5. Buch) in den zweiten übergegangen, um Platz für das Register zu Band II und III zu schaffen, das W. Suchier übernommen hatte.

Creizenach hat die Besprechungen des älteren Werkes gewissenhaft benutzt und besonders Stiefels Berichtigungen und Nachträge[1]) zum italienischen und spanischen Drama ausgiebig verwertet. Auch sonst zeugt der Band von sorgfältigster Durchnahme; die Abschnitte über das Drama in England (das lateinische Drama, S. 79 ff. und die Renaissancetragödie, S. 431 ff.) weisen

[1]) Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. 1909, Sp. 158 ff.

allenthalben wichtige Nachträge der Literatur, genauere Fassung des Textes, Verbesserungen des Ausdrucks und Zusätze auf, für die durch Streichung von Unwesentlichem Raum geschaffen wurde. So ist der Abschnitt über Heywood (S. 433 f.) zu seinem Vorteil umgeschmolzen worden; doch hätte der Hinweis auf Cunliffs wichtige Arbeit *Influence of Seneca on Elizabethan tragedy* (London 1893) an dieser Stelle nicht gestrichen werden sollen, und wenn S. 441 (Anm. 1) jetzt richtig gestellt wird, daß Mahaffy zuerst die englische *Jokaste* von 1566 auf ihre italienische Quelle zurückgeführt hat, so hätte darum der Hinweis auf Symonds, *Shakespeares Predecessors* nicht fortzufallen brauchen. Die neuen Ausgaben und Forschungen sind auch in dem Abschnitt über das lateinische Drama gewissenhaft nachgetragen, z. B. Boltes Bearbeitung des "Bellum grammaticale". Zu der Aufführung des *Pammachius* von Naogeorg (1545) darf ich wohl auf meinen eigenen Beitrag zu dieser Zeitschrift (39, 153) erinnern, worin die Nachwirkung der Vorstellung auf Marlowes *Faust* erwiesen wird.

Hamburg. Robert Petsch.

A Treasury of English Prose. Edited by Logan Pearsall Smith. London 1919, Constable & Co. XV + 215 SS. Pr. 6 s. net.

Auf knappem Raum wird hier eine treffliche Blütenlese englischer Prosa von Chaucer bis Bernard Shaw geboten. Die Auswahl ist offenbar nicht nach literarhistorischen, sondern nach ästhetisch-ethischen Gesichtspunkten erfolgt. Nicht sowohl das für den einzelnen Schriftsteller und seine Schreibweise Charakteristische als das inhaltlich Wertvolle und Bleibende hat der Herausgeber seiner Sammlung einverleiben wollen. Nur künstlerisch vollendete, tadellose Prosa, die nach Gehalt und Form sich der besten Poesie an die Seite stellen läßt, hat er aufgenommen. Damit hängt es zusammen, daß die zahlreichen Zitate von sehr verschiedener Länge sind; die meisten umfassen nur wenige Zeilen. Bei der Auswahl der zitierten Schriftsteller und der Bemessung des den einzelnen eingeräumten Umfangs ist der Herausgeber mit ziemlicher Willkür verfahren. Man vermißt eine abwägende Raumökonomie. Die Sammlung gibt wohl die Lesefrüchte ausgedehnter eigner Lektüre wieder, wobei der Herausgeber sich von persönlicher Liebhaberei leiten ließ. Unter den 56 der Aufnahme gewürdigten, chronologisch ge-

ordneten Autoren vermißt man Namen wie Ben Jonson, Defoe, Pope, Richardson, Fielding, Smollett, Goldsmith, Adam Smith, Southey, Byron, Jane Austen, Scott, Dickens, Oscar Wilde, Thomas Hardy u. a.; Ruskin muß sich mit reichlich zwei Seiten begnügen, während die Authorised Version der Bibel mit 22, Donnes Predigten (die der Herausgeber selbst ediert hat) mit 19, Sir Thomas Browne mit 14, Milton mit 11, Jeremy Taylor mit 14, Charles Lamb mit 21, Emerson mit 11 Seiten vertreten sind.

Schon diese Ungleichmäßigkeit der Raumverteilung wie auch das oben gekennzeichnete Prinzip der Auswahl zeigt, daß das Buch sich weniger an Gelehrte als an das literarisch interessierte weitere Publikum wendet. Aber es ist eine gute und wertvolle Sammlung. Jeder Freund edlerer Prosa wird gern darin blättern und lesen. J. Hoops.

Gertrud Goetze, *Der Londoner Lehrling im literarischen Kulturbild der Elisabethanischen Zeit.* Borna-Leipzig 1918.

Die Verf. hat mit großem Fleiße ein reichhaltiges Nachrichtenmaterial zusammengebracht; sie versteht es gut zu verwerten sowie geschickt zu gruppieren und entwirft auf dieser wissenschaftlichen Grundlage in anschaulicher Form und angenehm lesbarem Stil recht gefällige Kulturbilder aus der Elisabethanischen Zeit. Diese Anerkennung ist wohlverdient, wenn die Arbeit auch höheren wissenschaftlichen Ansprüchen manches schuldig bleibt. Die Ausführungen tragen einen ungemein einseitigen Charakter. Sieht man von dem letzten Kapitel ab, das aber nur skizzenhaft ist, so erwecken sie den Eindruck, als habe der englische Lehrling seine Tage in dulci jubilo verbracht, als habe er nichts zu tun gehabt, als sich zu amüsieren, an allen Lustbarkeiten teilzunehmen und von Zeit zu Zeit einen kleinen Straßenradau zu entfesseln. Das Gegenteil ist eher richtig. Die Behandlung der Lehrlinge war zumeist hart, der Dienst schwer. Die Meister nutzten ihre unbezahlte Arbeit aus, um die Löhne der Gesellen (*freemen*) zu drücken. Ernste Lohnstreitigkeiten waren die Folge. Die Staatsgewalt selbst mußte eingreifen, und um 1585 kam beispielsweise bei den *printers* eine Verständigung zustande, nach der jeder Meister nur einen, die Mitglieder der *livery* zwei und nur die *masters* und der *warden* der Zunft drei Lehrlinge halten durften. Eine Darlegung der rechtlichen und sozialen Lage der Lehrlinge war als Voraussetzung der Arbeit unerläßlich, und eine solche fehlt leider völlig. Nur ganz beiläufig

erfahren wir, daß die Lehrzeit sieben Jahre dauerte, aber kein Wort beispielsweise darüber, daß die jungen Leute der Zunftgerichtsbarkeit unterstanden, die von den Arbeitsgebern ausgeübt wurde, daß diese also Richter in ihrer eigenen Sache waren.

Für ihre soziale Lage, wie überhaupt für die Masse der schwer arbeitenden Lehrlinge, hatten die Schriftsteller natürlich kein Interesse, desto mehr für die Radaubrüder und die vereinzelten reichen Stutzer. Die Verf. bemerkt richtig, daß die wenigen in die Zünfte eintretenden Adligen zumeist jüngere Söhne und arme Schlucker waren, abgesehen von den ehrenhalber aufgenommenen außerordentlichen Mitgliedern, den sog. *brethren*. Aus ihnen rekrutierten sich die Lebemänner unter den Lehrlingen nicht, sondern überwiegend aus den Söhnen wohlhabender Zunftmitglieder, die in die Zunft ihrer Väter eintraten und dort ihre Freiheit erlangten, ohne daß sie den Beruf der Zunft oder überhaupt eine Tätigkeit ausübten. Der bürgerliche Stadtbewohner mußte einer Zunft angehören, sonst war er rechtlos wie die Schauspieler, die sich deshalb unter den Schutz eines Aristokraten stellten. Eine Verpflichtung zur Arbeit war damit nicht verbunden. Der Zunftzwang war die Ursache, daß sich sehr heterogene Elemente in diesen Verbänden zusammenfanden, Leute eines andern Berufes, wie z. B. der Verleger John Wolfe bei den *Fishmongers*, und Leute, die überhaupt nicht arbeiteten oder zu arbeiten brauchten.

Eine Studie über die Lehrlinge muß von dem englischen Zunftwesen, wie es im 16. Jahrh. bestand, ausgehen. Dabei darf sie sich nicht auf die schöne Literatur als Quelle beschränken. Tut sie das, so bleibt sie im Anekdotenhaften stecken oder erhebt sich im besten Falle wie die vorliegende zur historischen Skizze.

Berlin. Max J. Wolff.

Anna von der Heide, *Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons.* (Anglistische Forschungen, herausgegeben von J. Hoops, 45.) Heidelberg 1915, C. Winter. XI + 131 SS.

Über Miltons Naturgefühl ist immer noch der beste Ausspruch der Drydens, der den Dichter noch persönlich gekannt; »er habe nämlich die Natur durch die Brille der Bücher betrachtet.« Milton operiert mit Worten und deren literarischem Assoziationsinhalt. Er häuft diese in ungeheurem Maße, so daß eine fast berauschende Wirkung von seiner Poesie ausgeht. Aber niemals dringt er in

die Objekte ein, niemals zieht er diese zu sich heran. Er kennt nur sich als Subjekt; er ist das einsamste Wesen, dem alles außerhalb seiner Person Liegende nur Material ist zu der Pyramide, auf der er zu schwindelnder Höhe der Einbildungskraft emporsteigt. Daher wirkt seine Poesie so gewaltig, wenn sein Geist, losgelöst von den Fesseln der Materie, von Zeit und Raum, in den unendlichen Weiten des Weltalls einherschwebt. Den literarischen Ursprung der Naturbilder hat Frl. v. d. H. nicht genügend beachtet; sie kommt also zu einer unzutreffenden Vorstellung von dem Wesen des Natursinns bei Milton, wenn sie diesen auf unmittelbare Eindrücke zurückführen will. »Il écrivait, non par impulsion, et sous le seul contact des choses, mais en lettré, en humaniste, savamment, avec l'aide des livres, apercevant les objets autant à travers les écrits précédents qu'en eux-mêmes . . .«, sagt Taine sehr treffend.

Im Grunde läuft jede Darstellung des Naturgefühls eines Dichters darauf hinaus, festzustellen, wie weit dieser sich pantheistischen Ideen nähert; in welchem Maße er von der Einheit alles Seienden durchdrungen ist. Auch hier ist Taine ein vortrefflicher Führer: »Le siècle de l'inspiration métaphysique, écoulé depuis longtemps, n'avait point reparu encore. Bien loin dans le passé disparaissait Dante; bien loin dans l'avenir s'enfonçait Goethe.« Frl. v. d. H. glaubt jedoch bei Milton eine Form des Pantheismus feststellen zu können; er lege »Tieferes in die Natur« hinein und empfinde sie »als ein zusammengehöriges Ganze«. Sie gründet diese Ansicht auf die bekannte Stelle in Par. L. V 404 ff., in der alles Seiende auf eine Ursubstanz zurückgeführt wird.

> . . . one first matter all,
> Endued with various forms, various degrees
> Of substance, and in things that live, of life . . .

Miltons Vorstellungen waren aber sehr vage und werden durch das Studium der *Doctrina Christiana* nicht klarer. Was versteht er z. B. unter *forms, degrees of substance, life*? Wohl die Ableitungs- und Abstufungsreihe Plotins: Urwesen > Geist (Nūs) > Weltseele > Materie. Er sagt uns zwar: *non solum a Deo, sed ex Deo sunt omnia,* unterläßt es aber, daraus die nötigen Schlüsse zu ziehen. Das erklärt sich nicht etwa aus Mangel an Intelligenz, sondern dadurch, daß er nur zu beweisen strebt, was er sich zu beweisen vorgenommen — in diesem Falle seine eigenen krausen Vorstellungen mit Hilfe der heiligen Bücher der Hebräer. Neben Giordano Bruno oder Spinoza

dürfte man ihn, dem die reine, uneigennützige Liebe zur Wahrheit unbekannt war, nicht nennen[1]). Sein angeblicher Pantheismus hatte weder seine Wurzeln im Gefühl[2]), noch wirkte er sich in dieser Richtung aus. Er ist noch weniger befriedigend als Popes ängstlich verklausuliertes Geständnis:

> All are but parts of one stupendous whole
> Whose body nature is, and God the soul.

Somit kann man Squires (*Milton's Treatment of Nature*, Mod. Lang. Notes IX) durchaus recht geben, wenn er Milton das Gefühl für eine *all-pervading anima mundi* abspricht. Er trägt zwar seine Lehren über das Verhältnis von Materie und Geist mit großer Selbstsicherheit vor — der Prophet läßt sich herab, der bewundernden Menge die Ergebnisse seines Ringens mit dem Geiste zu künden, gewonnen aus *devout prayer to that eternal Spirit, who can enrich with all utterance and knowledge* . . . und aus *industrious and select reading* —, wenn in Wirklichkeit sich uns ein Konglomerat neuplatonischer magisch-mystischer Vorstellungen mittelalterlicher Färbung darbietet (Par. L. V 404—505; Doctrina Christiana, Lib. I, Cap. VII: De Creatione). Milton operiert eben nur mit Worten, nicht mit Begriffen, da es ihm nur auf den Effekt ankommt.

Außer Milton wird die stattliche Reihe der Dichter bis Waller

---

[1]) Bezeichnend ist sein trügerisches (*shifty*) Verhalten dem ptolemäischen bzw. kopernikanischen Weltsystem gegenüber: er entscheidet sich für keines und braucht beide für seine Zwecke.

Hierher gehört auch, was er über die Möglichkeit der Alchemie sagt (Par. L. V 439 ff.):

> ". . . nor wonder, if by fire
> Of sooty coal the empiric alchemist
> Can turn, or holds it possible to turn
> Metals of drossiest ore to perfect gold . . ."

Das gleiche finden wir in zahllosen weiteren Stellen exemplifiziert.

[2]) Es wird gesagt: »Milton hat nicht die strenge Trennung innerhalb der Natur, das Starre der jüdischen Auffassung. Bei ihm ist die Natur ein Ganzes und der Mensch Teil dieses Ganzen.« Daneben halte man aber die Stelle Par. L. VIII 437 ff.:

> Thus far to try thee, Adam, I was pleased,
> And find thee knowing not of beasts alone,
> Which thou hast rightly named, but of thyself —
> Expressing well the spirit within thee free,
> My image, not imparted to the brute;
> Whose fellowship, therefore, unmeet for thee,
> Good reason was, thou freely shouldst dislike.
> And be so minded still . .

und Denham behandelt und ihre Stellung zur Natur ausführlich dargelegt. Wenn auch keine Ergebnisse von überraschender Neuheit zu erwarten waren, so müssen wir doch der Verfasserin Dank wissen für diese fleißige, mit Umsicht und Geschick angelegte Arbeit, die in der Wissenschaft in Ehren bestehen kann.

Frankfurt a. M. Heinrich Mutschmann.

Allan H. Gilbert, *A Geographical Dictionary of Milton.* (Cornell Studies in English.) New Haven, Yale University Press; London, Humphrey Milford, Oxford University Press; 1919. VIII + 322 SS.

Milton war ein guter Kenner der Geographie. In seiner *History of Britain* werden zahlreiche englische Örtlichkeiten erwähnt, und seine *Brief History of Moscovia and of other less-known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay* ist mehr eine Geographie als eine Geschichte Rußlands und Asiens. Aber auch in seinen poetischen Werken spielt unter allen Wissenschaften nächst der Astronomie die Geographie die wichtigste Rolle. Eine Monographie über Miltons geographisches Wissen war darum wohl gerechtfertigt.

Der Verfasser des vorliegenden Werks gibt in alphabetischer Ordnung eine Zusammenstellung sämtlicher Ortsnamen aus Miltons prosaischen und poetischen Werken. Aber Gilberts Buch ist kein bloßes Lexikon mit Angaben über die Bedeutung der Namen und die Lage der betreffenden Ortschaften, sondern der Verfasser zieht zur Erläuterung auch Stellen aus zeitgenössischen Schriftstellern heran, die Milton nachweislich gelesen hat, oder die er gelesen haben könnte. Dadurch erweitert sich sein Lexikon zu einem wertvollen Beitrag zu der Geographie des 17. Jahrhunderts überhaupt. Das Buch ist, soweit ich aus Stichproben ersehen konnte, sorgfältig und zuverlässig ausgeführt. Es ist eine willkommene Ergänzung zu Bradshaws *Concordance to the Poetical Works of John Milton* (London, Swan Sonnenschein & Co., 1894) und Lockwoods *Lexicon to the English Poetical Works of John Milton* (New York, The Macmillan Co., 1907).

Eine Abhandlung, die ursprünglich als Einleitung zu dem vorliegenden geographischen Wörterbuch gedacht war, soll später erscheinen. Der Verfasser wird darin über die Quellen von Miltons geographischen Kenntnissen, seine Theorie von der Be-

deutung der Geographie in der Erziehung, über die Rollen der Ortsnamen in seiner Dichtung und die Kosmographie des *Verlornen Paradieses* handeln. J. Hoops.

Ernst Bussmann, *Tennysons Dialektdichtungen nebst einer Übersicht über den Gebrauch des Dialekts in der englischen Literatur vor Tennyson.* Münsterer Diss. Weimar 1917, R. Wagner Sohn. 67 SS.

Die verdienstliche kleine Schrift bietet zunächst die im Titel erwähnte ganz kurze Übersicht. Die Verwendung der Mundart beginnt in der epischen Literatur mit dem nordenglischen Dialekt der beiden Cambridger Studenten in der Erzählung des Verwalters aus Chaucers *Canterbury Tales,* im Drama mit dem südwestlichen Dialekt, den der Schafdieb Mak im zweiten Hirtenspiel der im übrigen nordenglischen Towneley-Spiele gebraucht, um sich zu verstellen. Die nordenglisch-schottische und die südwestliche Mundart behaupten auch in der dramatischen und epischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts ihre Alleinherrschaft über die übrigen Mundarten. Daß aber im Drama überhaupt Mundart in die Schriftsprache eingefügt wurde, erklärt der Verfasser nicht nur als Fortsetzung der Überlieferungen der älteren einheimischen Literatur, sondern auch aus dem Einfluß des antiken Lustspiels, des Aristophanes und der römischen *Comoedia palliata.* Auch italienische Einwirkung ist nach ihm möglich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts taucht die Mundart im Roman auf, zuerst bei Fielding und Smollett; seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wird ihre Verwendung zum unentbehrlichen Kunstmittel der großen Romanschriftsteller, von Walter Scott, Dickens, Thackeray, George Eliot, Kingsley bis zu Kipling und Hardy. Während anfangs die Mundart nur komischen Zwecken dienen sollte, tritt dieser Zweck im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, besonders seit George Eliot, stark zurück. Sie wird von nun an hauptsächlich zur Erhöhung der Realistik benutzt.

Seit der Elisabethanischen Zeit hatte die Mundart nur in der Prosa Eingang gefunden. In die gebundene Rede drang sie erst unter dem Einfluß der poetischen Theorien von Young, Percy und Wordsworth und unter der Einwirkung der schottischen Dichtung. Das Schottische war ja seit der Vereinigung Schottlands mit England zu einem englischen Dialekt, wenn auch zum bedeutendsten, herabgesunken. Burns, dessen Vorbilder Ramsay und Ferguson gewesen waren, verwirklichte zuerst in seiner Dichtung die theoretischen Forderungen Youngs und seiner Nachfolger. Sein gewaltiger

Erfolg regte auch englische Dichter dazu an, sich in der Mundart zu versuchen. Ein halbes Jahrhundert nach Burns erschienen die ersten Dialektgedichte von William Barnes in der Mundart von Dorsetshire; um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat Edwin Waugh als mundartlicher Dichter auf den Plan, zuerst in der Sprache seiner Heimat Lancashire, dann aber auch mit Gedichten in cumberländischer und in irischer Mundart.

Unter der unmittelbaren Anregung von Barnes und Waugh veröffentlichte Tennyson 1864 sein erstes mundartliches Gedicht *The Northern Farmer (Old Style)*, in seinem heimatlichen Lincolnshirer Dialekt. Diesem blieb er auch bis zuletzt treu; noch 1892 erschien in ihm als jüngstes seiner mundartlichen Gedichte *The Churchwarden and the Curate.* Die einzige Ausnahme stellt das Gedicht *To-morrow* dar, das im irischen Dialekt abgefaßt ist und den gleichen Stoff behandelt wie die bekannte Geschichte vom Bergmann zu Falun, die auch Hebel unter dem Titel »Unverhofftes Wiedersehen« bearbeitet hat.

Tennysons Gedichte vereinen den Humor der älteren mit der Realistik der jüngeren Dialektdichtung. In der Form sind sie dramatische Monologe, eine Kunstform, die der Dichter wahrscheinlich Robert Browning abgelauscht, aber für seine Zwecke selbständig ausgebaut hat. Ihr metrisches Gewand ist durchweg das gleiche: der schon zuvor von Wordsworth angewandte jambisch-anapästische Sechsfüßler, den Tennyson mit großer Meisterschaft zu handhaben weiß.

Die Wiedergabe der Mundart ist bei Tennyson, besonders anfangs, ungenau und willkürlich. Es zeigt sich, daß der Dichter seinen Heimatdialekt nach mehr als) zwanzigjähriger Abwesenheit von Lincolnshire nicht mehr völlig beherrscht.

Diese literaturgeschichtlichen und metrischen Hauptergebnisse von Bussmanns Untersuchung verdienen Anerkennung. Leider steht die Sprachwissenschaft des Verfassers nicht auf der Höhe seiner übrigen Kenntnisse. Am Schluß seiner Arbeit behandelt er auch die Sprache der von ihm herangezogenen Gedichte. Hier neigt er mehrfach dazu, altnordische Einflüsse anzunehmen, wo innerhalb der Lincolnshirer Mundart nordenglische Eigentümlichkeiten hervortreten. *thak, brig, lig* sind keine altnordischen Lehnwörter (S. 62), sondern die nordenglischen Entsprechungen von *thatch, bridge, lie* 'liegen'. Auch das Schwinden des auslautenden *n* in *i', o', upo'* (S. 61) hat mit dem Altnordischen nichts zu tun, sondern ist als

Merkmal englischer Mundarten weit verbreitet und auch in der Vulgärsprache üblich. *sin'* ist keine Verkürzung aus *since* (s. 62), sondern die ältere, jetzt besonders nordenglische und schottische Form dieses Adverbs, noch ohne das adverbiale Genitiv-*s*; der Verfasser ist hier offenbar durch die verkehrte Schreibung *sin'* statt *sin* irregeführt werden.

Von Druckfehlern sind mir folgende aufgefallen. S. 7: mein Buch über die Dialekttypen bildet nicht Band 17, sondern Band 27 von Bangs Materialien; S. 8 steht sonderbarerweise zweimal *Pronounciation* für *Pronunciation*; S. 49, Zeile 15 muß es TM heißen, statt FM.

Freiburg i. Br, im April 1918. Eduard Eckhardt.

Selections from A. C. Swinburne. Edited by Edmund Gosse and Thomas James Wise. 1919, London: William Heinemann. XI + 288 SS. Pr. 6 s. net.

An einer guten Auswahl aus Swinburnes Dichtungen fehlte es bisher. Crestomathien wie Jiriczeks *Viktorianische Dichtung* u. a. müssen sich naturgemäß auf eine kleinere Blütenlese beschränken, und die einzige bisher bestehende größere Auswahl aus Swinburne, diejenige von Watts-Dunton aus dem Jahre 1887, war zu einseitig auf den persönlichen Geschmack des Herausgebers zugeschnitten, ließ viele der anerkannt besten Schöpfungen des Dichters aus und wurde der Mannigfaltigkeit seiner Stimmungen und Stoffgebiete nicht genügend gerecht.

Die vorliegende Auswahl von Gosse und Wise gibt ein objektiveres und allseitigeres Bild von Swinburnes poetischer Eigenart und kann allen Freunden seiner Muse und denen, die ihn kennen lernen möchten, bestens empfohlen werden.

J. Hoops.

Tauchnitz Edition. Collection of British and American Authors, vols. 4520—31. Leipzig 1917—19, Bernhard Tauchnitz.

Seit wir zum letzten Mal über die *Tauchnitz Edition* berichteten (Engl. Stud. 51, 287; 1917), ist eine Reihe weiterer Bände erschienen. Mehrere der im Kriege veröffentlichten Ausgaben gehören der Jugend: 4520 *English Fairy Tales*, 4521 *Nursery Rhymes*, 4522/23 J. F. Cooper, *The Last of the Mohicans* (alle 1917 erschienen). Aber die beiden Sammlungen von Märchen und Kinderreimen, die Leon Kellner herausgegeben hat, wird

auch der Literarhistoriker begrüßen. In Bd. 4524 (1918) gibt Dr. Kurt Schumann eine Auswahl von des Earl of Chesterfield *Letters to his Son* aus der Zeit von 1738—68. In Bd. 4525 (1918) wird die Reihe der früher erschienenen Essays von R. W. Emerson durch die Sammlung *The Conduct of Life* vermehrt. Sie enthält die Essays: Fate, Power, Wealth, Culture, Behaviour, Worship, Considerations by the Way, Beauty, Illusions. Dem Mangel einer deutschen Ausgabe von Bacons *Essays* hilft Leon Kellner in Bd. 4526 ab (1919). Seine Ausgabe ist ein unverkürzter Abdruck der Originalausgabe von 1625 mit modernisierter Orthographie und Interpunktion. Lateinische Zitate Bacons sind in Fußnoten übersetzt. Ein Glossar erklärt seltnere oder ungewöhnliche Wörter und Ausdrucksweisen.

Sehr erfreulich ist, daß der Verlag nach dem Friedensschluß wieder wie vor dem Kriege moderne Neuigkeiten der englischen und amerikanischen Literatur in seiner *Tauchnitz Edition* zum Abdruck bringt. Die Boykottierung, die bei Kriegsausbruch von den englischen Verlegern über die weltbekannte Serie verhängt wurde, hat nicht standgehalten. Eine Reihe der namhaftesten englischen Autoren haben dem Verleger bereits wieder neue Werke zur Veröffentlichung überlassen und andere solche in Aussicht gestellt. Als erste wurden am 29. September 1919 ein Sensationsroman von C. N. und A. M. Williamson, *The Wedding Day*, und Arnold Bennets literarische Autobiographie *The Truth about an Author* nebst Essays des gleichen Verfassers über *Literary Taste, how to form it*, ausgegeben. Ihnen sind seitdem zwei weitere Bände Erzählungen: 4529 Arnold Bennett, *The City of Pleasure*, und 4530 H. B. Marriott Watson, *The Excelsior*, sowie ein Neudruck von Bernard Shaws *Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple, Caesar and Cleopatra, Captain Brassbound's Conversion* gefolgt. Wir behalten uns vor, auf einzelne der Bände ausführlicher zurückzukommen.

Die Ausgaben der *Tauchnitz Edition* sind heute für deutsche Leser doppelt willkommen, weil englische Originalausgaben bei dem Tiefstand unsrer Valuta gegenwärtig fast unerschwinglich sind. Zwar ist der Preis der Tauchnitz-Bände infolge der Teurung auch von 1,60 M. auf 4,— M. erhöht worden, wozu noch der Aufschlag der Sortimenter von ca. 10 % kommt. Aber die Bände sind trotzdem immer noch ganz bedeutend billiger als englische oder amerikanische Originalausgaben. J. H.

REALIEN.

G. Wendt, *England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen*. Fünfte, verbesserte Auflage. Leipzig 1919, O. R. Reisland.

Ein zuverlässiges Werk über England und seine Einrichtungen ist für das deutsche Publikum geradezu eine Notwendigkeit. Seit zwei Jahrzehnten sucht das bekannte Buch von G. Wendt diesem Bedürfnis in dankenswerter Weise nachzukommen. Der Rezensent hatte die dritte und vierte Auflage des Werkes (1907 und 1912) seiner Zeit begrüßt und auf ihre Brauchbarkeit hingewiesen. Heute muß er bei der fünften Auflage dieses Lob stark einschränken. Zunächst muß er darauf hinweisen, daß der Verf. es grundsätzlich abzulehnen scheint, sich mit Besserungsvorschlägen von anderer Seite her zu befassen. Das gilt auch für offenkundige sachliche Irrtümer. So ist z. B. immer noch (S. 243) zu lesen, daß die Versuche, einen besonderen *Court of Criminal Appeal* einzurichten, bis jetzt gescheitert seien; in Wahrheit besteht ein solcher seit 1907. Noch unangenehmer ist, daß auch sonst die Ausgabe von 1919 in keiner Weise den heutigen Stand der Dinge wiedergibt. In einer Menge von Fällen hat der Verf. einfach die veralteten Angaben aus den früheren Auflagen stehen lassen. So finden wir z. B. auf S. 225 eine Überschrift »Bestand der Flotte beim Ausbruch des Krieges«, aber es folgt dahinter die Beschreibung nach dem Stande vom 1. April 1911 (!). Die englische Staatsschuld wird (S. 212) nach dem Stande von 1910 (!) angegeben. Dabei wäre hier ohne weiteres auch in deutschen Nachschlagewerken der Stand von 1913 oder 1914 zu finden gewesen. Die Hinzufügungen, die der Verf. bei den Abschnitten über die Geschichte Englands und Irlands gegenüber den früheren Auflagen macht, sind wahllos und unkritisch. Was das alles bei einem Werke bedeutet, dessen Existenzberechtigung auf der Zuverlässigkeit der Angaben beruht, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Nun sucht sich der Verf. gegen Vorwürfe dieser Art im Vorwort zu schützen durch folgenden Hinweis: »Neue Quellen haben mir nicht zur Verfügung gestanden, die alten nicht immer in neuen Ausgaben.« Obwohl wir ihm gerne zugeben, daß durch den Krieg hier gewisse Schwierigkeiten entstanden sind, können wir diese Entschuldigung doch nur sehr bedingt gelten lassen. In einer Stadt wie Hamburg ist die Möglichkeit gegeben, sich neuere

statistische Werke zu verschaffen. Es erscheint uns als ein Mangel an wissenschaftlichem Verantwortlichkeitsgefühl, wenn man dem großen Publikum ein Nachschlagewerk in so veralteter Form vorsetzt. Sollte das Buch noch einmal auf dem Büchermarkt erscheinen, so müßte es zuvor von Grund auf umgearbeitet werden.

Freiburg i. Br. Friedrich Brie.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

A. Brandeis und Th. Reitterer, *Lehrbuch der englischen Sprache für Realschulen.* II. Teil: *An English Reader.* With 27 Illustrations, two Maps, and Numerous Notes. VII + 156 SS. Wien und Leipzig 1918, F. Deuticke. Preis M. 3,—. — III. Teil: *A Literary Reader.* With 5 Illustrations, 27 Portraits, Explanatory and Literary Notes. VIII + 236 SS. Ebenda 1919. Preis geb. M. 4,60.

Während der *Lehrgang der englischen Sprache für österreichische Realgymnasien* (vgl. Engl. Stud. 52, 397—400) sechs Teile (A First English Primer, A Second English Primer, A First English Reader, An English Grammar, A Second English Reader, A Nineteenth Century Reader) umfaßt, ist das *Lehrbuch für Realschulen* auf vier Teile berechnet: für die 5. Klasse An English Primer, für die 6. Klasse An English Reader, für die 7. Klasse A Literary Reader, für die 6. und 7. Klasse An English Grammar. Der *English Reader* ist also für das zweite Jahr des englischen Unterrichts bestimmt, wo zugleich *An English Grammar* gebraucht werden soll. Nach Durcharbeitung des Elementarkursus wird es in der Tat möglich sein, sich an die Bewältigung des Readers zu machen. Da kein Wörterbuch beigegeben ist, ist der Schüler für die Vorbereitung auf den Gebrauch eines Hand- und Schulwörterbuchs angewiesen, was ihm in der 6. Klasse, die wohl unserer Obertertia entspricht, wohl zugemutet werden kann, wenn es nicht der Lehrer vorzieht, in der Klasse in gemeinsamer Arbeit mit den Schülern das Verständnis der Lesestücke zu bewirken. Nach jedem Lesestück folgen *Exercises*, die in *Questions and Answers*, *Word-list and Synonyms, Derivation* or *Formation of Words*, *Grammar* oder allerlei Anweisungen für die Benutzung der Karten und Pläne, der Bilder und für die Vertiefung des Textes in *Compositions, Home-exercises* u. dgl. bestehen. Die Exercises stellen ziemlich hohe Anforderungen, z. B. wenn zu S. 27. **15.** 12/13: "there is plenty of cheap full *with which to work the engines.*" S. 29 verlangt wird: Comment upon the use of this infinitive group, so hängt es von der Art und Weise ab, wie in der mir nicht vorliegenden *Grammar* die Frage behandelt wird, ob der Schüler zur Lösung der Aufgabe imstande ist, insbesondere auch deshalb, weil er sich dabei der englischen Sprache bedienen soll (Krüger, Grammatik, 1896, § 508, verweist den Fall in eine Anmerkung: I have a little room in which to smoke). Die *Contents* bieten einen so reichlichen Stoff, daß dessen Erledigung im Raum eines Jahres sehr zweifelhaft erscheint, namentlich wenn alle Übungen vorgenommen werden sollen; es wird sich aber wohl eine Auswahl treffen lassen. Die *Contents* behandeln unter **I.** in 21 Nummern von S. 1—44 The Home of the English, unter **II.** Landmarks of English History Nr. 22—40, S. 45—89, unte

III. Tales and Stories Nr. 41—46, S. 90—137, unter **IV.** Sketches from Life Nr. 47—51, S. 138—149, einschließlich der *Exercises;* darunter zwölf Gedichte. Warum ist S. 72, Act IV, S. III SH., King Henry V. überschrieben *The Adress of Henry V. to his Soldiers* statt *The Address* etc., ebenso wie S. VI, Nr. 33 III.? S. 150—156 folgen Notes zur Erläuterung der Eigennamen und sachlichen Erklärung (Westminster Palace, Kensington Gardens, Philibeg, Holyrood u. dgl.), die auf Seite und Zeile des Textes verweisen. Es wird sich dabei als Übelstand bemerklich machen, daß man beim Lesen des Textes nicht weiß, ob sich zu der betreffenden Stelle eine Anmerkung findet: es hätte das im Texte durch einen Stern angedeutet werden können. Übrigens ist die Beigabe der Notes dankenswert, ebenso wie die *Illustrations: Plate I—XIX* und die *Maps:* A Bird's Eye View of the City of London. Map of the British Isles, die wesentlich zur Veranschaulichung beitragen, den Inhalt auch vor die Augen treten lassen. Man sehe sich z. B. das Bild der Queen Elizabeth XVIII. (After the Painting by Holbein) an und vergleiche damit den Text S. 81, 86. Personally she had more than her mother's beauty; her figure was commanding, her face long but queenly and intelligent, her eyes quick and fine, etc. Der Inhalt ist namhaften Schriftstellern entnommen und wird auch außerhalb der Schule Anklang finden bei denen, die sich einen Einblick in das Leben und Treiben des englischen Volkes und dessen Geschichte verschaffen wollen; auch wird man die *Tales and Stories* sowie die *Sketches from Life* mit Vergnügen lesen.

A Literary Reader ist für die 7. Klasse bestimmt. Der Inhalt zerfällt in die Abschnitte: I. The Renaissance. II. The Augustan Age. III. The Eighteenth Century. IV. Romanticism. V. The Victorian Age. VI. American Authors. In dem ersten Abschnitt werden Proben von Christopher Marlowe, Shakespeare und Milton gegeben, im zweiten von Al. Pope, David Defoe, Jonathan Swift, Jos. Addison und Steele, Lady Montagne, Lord Chesterfield, im dritten von, Dr. Johnson, James Thomson, Macpherson, Thomas Gray, Sam. Richardson, Henry Fielding, Ol. Goldsmith, Sheridan, 'Junius', William Pitt, Rob. Burns im vierten von William Wordsworth, Sir Walter Scott, John Keats, Shelley, Lord Byron, im fünften von Henry Thomas Buckle, Macaulay, Dickens, Darwin, Eliz. Barrett Browning, Thomas Carlyle, John Ruskin, Rob. Browning, Alfr. Tennyson, A. F. Pollard, J. R. Seeley, Rudyard Kipling, H. G. Wells, Bernard Shaw, im sechsten von Benj. Franklin, Washington Irving, Ralph Waldo Emerson, Longfellow, Mark Twain. Man wird dabei wohl manchen Schriftsteller vermissen, der sich eine Stelle in der Literatur errungen hat, aber das Buch ist für den Lehrgang eines Jahres schon so umfangreich, daß es Mühe kosten wird, den Inhalt zu bewältigen, und die Proben dürften immerhin ausreichen, um eine gewisse Überschau über die Literaturerzeugnisse zu ermöglichen. Dazu tragen auch die jedem Abschnitt beigegebenen Betrachtungen über den Charakter der Literatur jener Zeit und deren Kultur sowie Berichte über die einzelnen Schriftsteller bei. So enthält z. B. The Renaissance eine nach G. H. Mair, *English Literature* hergestellte Auseinandersetzung über 1. "The Development of Elizabethan Drama"; 3. "Shakespeare's Life and Work" nach Edward Dowden, *Shakespeare*; 4. "Shakespeare's Tomb" aus Washington Irving, *The Sketch Book;* 8. nach R. Green, *History of the English People,* "The Puritans"; 11. William Wordsworth, *Sonnet on Milton.*

Der Erreichung des Zieles dienen auch die den Lesestücken folgenden "Exercises". So folgt z. B. den Reden des Brutus und Antonius (*Julius Cæsar* III 2) S. 19: Exercise. Make out the means of contrasting characterisation and dramatic development in the above extract. Hints: Brutus, candid, plain-spoken, expounds his cause in a few compact sentences (therefore in prose), often repeating his words, as if at pains to make himself understood by people unable to share his moral and patriotic standard. Though satisfied of the justice of his proceeding, he is depressed in his conscience, and, therefore, wants the power of persuasion. — Mark Antony, recklessly selfish, and self-possessed, carries his audience by a splendid rhetoric (therefore in verse), gross flattery, feigned humility, and a shrewdly calculated gradation of oratorical and emotional effects. — These scenes containing the turning-point of the drama, are wholly founded on the working of character, and thus produce an effect of genuine dramatic power. Durch Ziffern im Text wird auf die Erläuterungen am Fuße der Seiten verwiesen, viele Seiten sind ganz ohne Worterklärung geblieben, z. B. S. 15—19, wo für das dritte englische Unterrichtsjahr eine Erklärung wohl hier und da wünschenswert gewesen wäre. Mitunter fehlen Ziffern, an die Stelle treten unter dem Text Equivalents, z. B. S. 31 zu He ended, and they both descend the hill. Descended, Adam to the bower where Eve Lay sleeping ran before, but found her waked; findet sich: *Descended*, i. e. when they were descended. Durch den ersten der beiden Verse haben sich die Verfasser verleiten lassen, *they where* zu schreiben, wo offenbar *he was* stehen muß. Weiter *dreams advise*, enlighten. Besser dreams give counsel, inform. *in me is no delay,* I resist no longer. Damit wird der Begriff *delay* nur ungenügend wiedergegeben (I shall be no hindrance of motion, no check, impediment, obstacle). *all by me is lost*, through my fault: überflüssig. *voutsafed,* obsolete for 'vouchsafed': es hätte nicht geschadet, zu *vouchsafed* hinzuzufügen: warranted, assured. Equivalents f. *adust* (S. 32), adj., synon. with torrid. Damit ist ein unbekanntes Wort, dessen Ableitung aus dem Lat. angegeben werden konnte, um es zu verdeutlichen, durch ein anderes ziemlich seltenes erklärt und der Bedeutungsunterschied der Synonyma nicht klargelegt. S. 54. Zu *Si parva licet*[1]*:* if Virgil etc. — [1] *Si parva licet componere magnis,* Latin: 'If small things may be compared to great ones.' — Warum hier nicht (vgl. Büchmann S. 395) Verg. Georg. IV 176 (die Arbeit der Bienen mit der der blitzeschmiedenden Zyklopen verglichen) angeben?

Dankenswert ist die Beigabe der "Illustrations" auf XI *Plates*, die uns z. B. Plate II. Shakespeare's Birthplace (Stratford-On-Avon) und Anna Hathaway's Cottage (Shottery near Stratford) vor Augen stellen. Das Ganze wird abgeschlossen durch 26 SS. Notes, die außer einigen sachlichen Erklärungen z. B. über die *cycles of plays,* unter *Everyman* über die in den *moralities* vorkommenden Personen, über die Inns of Court, über den *Blank Verse* u. dgl. m. ausführlich über das Leben und die Werke der einzelnen Schriftsteller berichten. Somit ist der *Literary Reader* als eine gute, brauchbare Arbeit zu bezeichnen; die Lesestücke sind durchweg Musterstücke, die zu weiterem Studium der englischen Literatur einladen.

Dortmund, im Mai 1919. C. Th. Lion.

Hermann Fehse, Professor am Realgymnasium zu Chemnitz, *Englisches Lehrbuch.* Erster Teil nach der direkten Methode für höhere Schulen. Sechste Auflage. Mit 1 Münztafel, 1 Karte von Großbritannien, 1 Plan von London und 9 Skizzen im Text. VIII + 316 SS. Gr. 8°. Leipzig 1918, Rengersche Buchhandlung. Pr. geb. 4 M.

Die letzte Auflage des *Lehrbuchs der englischen Sprache* (so lautet der Titel auf dem Einband) erschien im Juni 1894, das Vorwort zur fünften Auflage, das der vorliegenden sechsten beigegeben ist, ist im April 1910 geschrieben. Es ergibt sich daraus, daß das Lehrbuch mehrfach an den sächsischen Realgymnasien eingeführt worden ist. Der erste Teil ist für das erste und zweite Jahr des englischen Unterrichts bestimmt; der zweite, in demselben Verlage erschienene für die drei Oberklassen neunstufiger Lehranstalten. Der erste Teil zerfällt wieder in vier Teile, deren erster das Lese- und Übungsbuch mit einer Vorstufe (Lautlehre mit Hilfe der Lautschrift), einem ersten Kursus (Everyday Life. Orthographie. Regelmäßige Formlehre), einem zweiten Kursus (English Life and Manners. Das starke Verb und die Hauptregeln der Syntax), einem dritten Kursus (Pictures from English History. A systematic Course of Grammar), zweiter Übersetzungsschule, dritter Sprachlehre, Grammar, in zwei Abschnitten, vierter Wörterverzeichnisse enthält. Ein Anhang bietet 1. Texte in Lautschrift, 2. Map of London, 3. Map of England. Ein reicher, mannigfacher Inhalt, der das Interesse der Schüler vom Anfang bis zum Ende rege zu halten vermag. Auch die 28 Sprichwörter, die den Lessons des ersten und zweiten Kursus beigegeben sind, sind dazu behilflich; sie werden am Schlusse des zweiten Kursus S. 111 unter *Model sentences with strong verbs* noch durch einige *Proverbs* vermehrt, denen *Sayings and quotations* und *Colloquial sentences* folgen. Die Lautschrift ist derart, daß man damit zufrieden sein kann, es wird jedoch auch eine Anweisung gegeben, wie die Lautlehre ohne Lautschrift behandelt werden kann. Das Hauptbestreben war auf wirkliche Aneignung der Sprache gerichtet, daher sind in den Lektionen 1—14 die Texte durchweg in dialogischer Form gegeben, um so zum baldigen Gebrauch der Sprache hinzuleiten. Zur Befestigung der Orthographie dienen in denselben Lektionen besondere Übungen zum Lesen und Diktatschreiben und Hinweise auf *Grimm's Law* S. 16 und 32 (vgl. S. 171 § 2 der Sprachlehre. Anm., wo *Grimm'slaw* in *Grimm's law* zu verbessern ist). Um eine Vorstellung von der Art der Behandlung zu geben, greife ich Lesson the 16th heraus (S. 35). 1. *The Boys and the Frogs, a Fable.* Some boys went one day to play near a pond, and they threw stones into the pond for fun. Then an old frog put up its head out of the pond, and said, "Pray do not pelt us so." "We are only at play," said one of the boys. "That is true," said the frog, "but the stones you throw hurt us all the same. What is play to you is death to us." — Exercises. A. On Form. I. Dictation on grammar terms: a) the names of the parts of speech (subst., adj. etc.); b) the names of the parts of the sentence (subject, predicate etc.); II. Parsing and analysing. 1. Tell me and write down what parts of speech the words of the first sentence of the fable are (= parsing). 2. Tell me what part of the sentence they are (= analysing). 3. Put questions, for the subject with "who", for the predicate with "what is said of —" (or "what did he do?"), for the

object with "what did —", for the adverbial adjunct with "when, where, how", for the attribute with "what" (what sort of frog)? *a*) on the 1st sentence (predicates "went, threw"), *b*) on the 3rd sentence! — 4. The same with answers, one person putting the question, another giving the answer! B. On Matter. 1. Writing answers to the following questions: What is this fable about? What is said, of some boys? etc. 2. Transformation of the Fable: a) Tell the fable, inserting ducks for frogs. b) Tell it, placing birds for frogs, garden for pond, an old man for old frog. 2. A Goldes Rule, Be you to others kind and true, As you'd have others be to you, And never say or do to men The thing you would not take again. Ich würde zwar die Übungen des *parsing* und *analysing* der allgemeinen Grammatik, die gemeiniglich dem deutschen Unterricht zufällt, diesem überlassen und aus dem Lehrbuch der englischen Sprache entfernen namentlich auch deshalb, um den Umfang des Buches, das etwas dick geraten ist, etwas zu verringern. Die Sprachlehre hat manche gute Bemerkung, könnte aber den Gebrauch der Fremdwörter etwas beschränken und den lästigen Gebrauch von 'derselbe' ausmerzen: so finden wir z. B. S. 224, Z. 4 ... beim Subjekt ... Dasselbe steht; warum nicht 'Es steht'?; ferner ebenda 4. nach Adverbien und Konjunctionen, wenn dieselben ... warum nicht 'wenn sie'? Hin und wieder könnte die Darstellung genauer und vollständiger sein, so z. B. in § 76—79: Gebrauch des Adjektivs S. 187 f. Es wird da z. B. die Behauptung aufgestellt: „Das Adjektiv wird nicht substantivisch gebraucht wie im Deutschen, das dazu gehörige Substantiv kann aber durch das Pronomen *one*, Pl. *ones* ersetzt werden. Im Plural kann jedoch das begleitende Substantiv oder das stellvertretende Pronomen *ones* weggelassen werden, so daß das Adjektiv dann allein steht, und zwar a) bei Personen: *the good men (people, ones), the good* die Guten, *the Englishmen* die Engländer als einzelne Personen in bestimmter Anzahl, *the English people, the English* die Engländer als Volk, b) bei Sachen: the good things, the good das Gute, the bad things, the bad das Böse, the glorious das Ruhmreiche." Danach liegt doch offenbar ein substantivischer Gebrauch oder eine Substantivierung des Adjektivs in ganz bestimmten Fällen vor, so daß man nicht sagen kann, daß das Adjektiv nicht substantivisch gebraucht werde. Es ist ferner unzulässig zu sagen, daß das begleitende Substantiv (von dem übrigens im vorigen nicht die Rede gewesen ist) oder das stellvertretende Pronomen *ones* weggelassen werden kann, da es in *the English* die Engländer u. dgl. weggelassen werden muß, und in *the good* das Gute, *the bad*, *the glorious* ist es doch unmöglich, in *good*, *bad*, *glorious* einem Plural zu sehen. Ich würde dafür die Fassung empfehlen: „Durch Vorsetzung des bestimmten Artikels substantivierte Adjektive bezeichnen als Plural (ohne Plural s) eine Mehrzahl von Personen in ihrer Gesamtheit, als Singular einen abstrakten (allgemeinen) Begriff. Will man Einzelwesen bezeichnen, so treten Substantive wie *man*, *woman*, *person*, *people* oder das Zahlwort *one*. Plural *ones*, zu dem Adjektiv hinzu. — S. 185, Z. 6 v. u. statt: to the stationers (shop) lies: to the stationer's (shop), Z. 5 v. u. — Anmerkung. Man beachte den doppelten Genitiv in: a friend of Swift's. Für den doppelten Genitiv wäre besser: die doppelte Genitivbezeichnung. Damit ist aber nur ein Rätsel aufgegeben, dessen Lösung nicht mitgeteilt wird. Man vergleiche

darüber Englische Studien 52, S. 400: A book of my brother's. — A house of my uncle's — A poem of Tennyson's.

Dortmund, im Juni 1919. C. Th. Lion.

Gustav Krüger, *Wiederholung der englischen Sprachlehre.* Beispiele ohne Regeln. Für Schulen und zur Vorbereitung auf Prüfungen. Dresden u. Leipzig 1919, C. A. Kochs Verlag (H. Ehlers). 21 SS. Preis M. 1,—.

Eine Sammlung knapper Beispiele, nach Gruppen geordnet, vortrefflich geeignet zur Wiederholung der wichtigsten grammatischen Regeln sowohl in der Schule als auch beim Privatstudium. J. Hoops.

Kurt Lincke und Arthur Cliffe, *Lehrbuch der englischen Sprache für höhere Lehranstalten.* Erster Teil: *Elementarbuch.* — Zweiter Teil: *Zweites und drittes Jahr.* Mit 34 Abbildungen, einer Karte von Großbritannien und Irland und einem Plan von London. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1912[1]).

»Das vorliegende Buch,« so heißt es in der Einleitung zum Elementarbuch, »will zwei Forderungen der Neuzeit gerecht werden. Erstens soll die Grammatik ausschließlich vom Englischen aus behandelt und somit im weitest möglichen Umfang von der Last befreit werden, die ihr durch die Übersetzung aus dem Deutschen aufgebürdet worden ist. Zweitens sollen nur solche englische Texte zugrunde gelegt werden, die die ungezwungene Ausdrucksweise eines gebildeten Engländers wiedergeben, die also den mehr oder weniger gekünstelten Stil des Buchenglisch ebenso vermeiden wie die nachlässige Sprechweise der täglichen Umgangssprache oder des Schulslang. — Zunächst wird vom deutschen Schulzimmer und Schulleben ausgegangen, dann werden Haus und Familie, Stadt und Land, Körperteile und Kleidung usw. besprochen. An das zusammenhängende Lesestück, das im Mittelpunkt jeder Lektion steht, schließen sich kleine Gedichte sowie Sprichwörter und Redensarten an, die den Unterricht beleben und zugleich einen Einblick in den englischen Gedankenkreis gewähren sollen. Von Anfang an wird Anleitung zur Bildung Gouinscher Reihen gegeben.«

Zur Einübung der Aussprache wird zuerst eine systematische Zusammenstellung der Laute mit reichlichen Beispielen gegeben, und dann folgen für Lehrer, die es vorziehen, die ersten Sprechübungen bei geschlossenem Buche vorzunehmen, 6 Seiten Sätze in Lautschrift, die sich in Frage und Antwort auf die Gegenstände der Schule beziehen oder sich an die Hölzelschen Bilder anschließen.

Für Lehrer, die zur Befestigung des Sprachstoffes auf Übersetzungen aus dem Deutschen nicht glauben verzichten zu dürfen, folgen am Ende des Buches 17 Seiten deutscher Stücke, die sich an die englischen Stücke des Buches anschließen.

Der zweite Teil bringt in großen Zügen die Geschichte Englands und seiner Kolonien, die Geographie der britischen Inseln, eine Beschreibung Londons

---

[1]) [Diese längst im Satz stehende Besprechung kommt infolge Übersehens leider erst jetzt zum Abdruck. D. Herausg.]

und Schilderung der englischen Sitten und Gebräuche usw., wobei auch das *Interior of an Ocean Steamer (The Lusitania)*, die *Boy Scouts*, die Biplanes of the Brothers Wright, Bleriots Monoplane und Dirigible Airships nicht vergessen werden. Im großen ganzen ein außerordentlich mannigfaltiger und interessanter Stoff, der in einzelnen Kapiteln dargeboten und durch zahlreiche sehr gute Abbildungen bereichert wird. Bei jedem Kapitel werden außerdem noch besondere Paragraphen der angeschlossenen Grammatik berücksichtigt, die schließlich in den deutschen Übungsstücken (s. 304—346) besondere Beachtung finden.

Für einen Vorzug des Buches halte ich es auch, daß es Dialoge bringt, den Briefstil berücksichtigt, die wichtigsten Synonyma mit Erklärungen zusammenstellt und am Ende jedes Stückes "Words for Variation and Explanation" gibt. So finden wir hinter dem ersten Stück des zweiten Teiles "A Ship at Sea" z. B. to observe = to see, to perceive; steamer = steamship, steamboat; to ply = to run regularly; to race = to hurry, hasten, rush usw.

In dem Vokabular auf S. 121—159 sind die Wörter jeder Lektion mit der Lautschrift der Association phonétique internationale angegeben.

Das Buch ist in jeder Hinsicht zu empfehlen.

Auf ein paar Einzelheiten in der Grammatik möchte ich noch den Verf. hier aufmerksam machen. Auf S. 162 ist auch in diesem Buche der Lieblingsausdruck der Grammatiker »*der Begriff*« zu finden, und zwar in den Sätzen »*wenn der Begriff nicht in seinem ganzen Umfange gemeint ist*« und »*wenn der durch das Adjektiv verengerte Begriff in seinem ganzen Umfang gemeint ist.*« Viel wichtiger wäre es gewesen, statt dieser durchaus überflüssigen und den Schülern ohne eine längere Erklärung unverständlichen logischen Ausdrücke von *Wörtern* zu reden, die »*im allgemeinen Sinne*« gebraucht werden und von den Sätzen *Gold is a precious metal* und *The gold of this coin has become black* einfach zu sagen, daß in dem ersten Satze vom Gold *im allgemeinen* und in dem zweiten Satz von einem *besonderen* Golde, nämlich dem Gold dieser Münze, die Rede ist. Ferner hätte bestimmt hervorgehoben werden sollen, daß in Ausdrücken wie *English history* und in geographischen Bezeichnungen wie *Northern Germany* der Engländer nie den Artikel setzt.

S. 164 heißt es: »Titel mit unmittelbar folgendem Eigennamen haben keinen Artikel, mit Ausnahme der dem Engländer fremden (emperor, czar usw.).« Seitdem der König von England auch *Emperor of India* ist, kann man doch *emperor* nicht mehr als *fremden* Titel bezeichnen.

Auf S. 165 heißt es: »*Auf das Familienleben und den Haushalt bezügliche Substantive.*« Warum kann es nicht in ähnlicher Weise unmittelbar vorher heißen »*Wörter, die sich auf die Religion und die Politik beziehen*« statt »*die religiösen und politischen Begriffe Heaven und Parliament*«?

Bei *most die meisten* (S. 165) ist nach dem Vorgange Krügers hinzuzusetzen, daß es den Artikel nur verliert, wenn es heißt »mehr als die Hälfte«, und daß er in Sätzen wie *I have made the most mistakes* stehen m u ß.

Der Satz S. 208: »Having said *which,* he threw himself in the easy chair« (Dickens) hätte m. E. keine Berücksichtigung in einer Schulgrammatik verdient.

Auf S. 262, wo von der Stellung die Rede ist, wird, wie in den meisten andern englischen Grammatiken, fast nur von einfachen Adverbien gesprochen und dabei die Stellung anderer adverbialer Bestimmungen und Satzglieder

zwischen Hilfsverb und Partizip ganz außer acht gelassen. Und doch findet man Ausdrücke wie *in England, at Oxford, in 1883, during a century and a half, in the course of the seventeenth century, by visiting the rooms in succession, in their ultimate effects, yesterday at Chatham, it is understood, we apprehend, as reported, if necessary, without even asking the opinion of the Council* und unzählige andere bei guten Schriftstellern jetzt zwischen Hilfsverb und Partizip.

Gera (Reuß), im Mai 1913. O. Schulze.

Kurt Lincke, *Grammatik der englischen Sprache für höhere Lehranstalten.* VIII + 215 SS. Frankfurt a. M. 1918, Moritz Diesterweg. Preis geb. M. 4,80.

Prof. Lincke hat bereits ein Lehrbuch der englischen Sprache für höhere Lehranstalten herausgegeben, wovon das Elementarbuch 1918 in 6. Auflage, die Mittelstufe in 5. Auflage erschienen ist. Die vorliegende Grammatik gibt die in der Mittelstufe enthaltene Grammatik in einem Sonderbande, hat aber eine über das in der Mittelstufe Gebotene hinausgehende Erweiterung erfahren, so daß sie nun auch für die Oberstufe ausreichen kann. Die den Oberklassen vorbehaltenen Regeln sind kleiner gedruckt oder in die Anmerkungen verwiesen. Die Grammatik soll neben dem, was auswendig zu lernen ist, auch als Nachschlagebuch dienen, wo der Schüler über manche außergewöhnliche Spracherscheinung die notwendige Belehrung findet; auch auf Shakespeare ist dabei Rücksicht genommen. Es ist in der Tat der Grammatik nachzurühmen, daß sie eine sorgfältige Beobachtung des Sprachgebrauchs wahrnehmen läßt und manche Bemerkung bietet, die sich sonst in den Lehrbüchern nicht in gleicher Weise findet. So findet sich z. B. in § 209 (S. 129) zu dem zweiten Futur die Anmerkung: »He *will have repented* his actions many times. Das zweite Futur drückt bisweilen wie im Deutschen eine Vermutung aus.« Dadurch wird die Angabe von Krüger § 489, daß das Futurum der Vermutung dem Englischen nicht unbekannt, aber mehr schottisch und nordenglisch sei, in bestimmter Weise beschränkt. Von der Vermutung ist noch in § 183. 2 bei der Übersetzung des deutschen 'nicht wahr?' die Rede. Es fehlt aber bei Lincke eine Bemerkung, wie das deutsche 'er wird wohl u. dgl.' (He is now, *I dare say*, in America, etc.) im Englischen wiedergegeben wird. In gleicher Weise wäre etwa die Anm. zu § 183 zu ergänzen zu Sätzen wie: You want to speak to me, *do you*, my boy? wo eine Angabe der deutschen Übersetzung: 'wirklich? in der Tat? so!', wofür im Englischen auch *indeed!* oder *Oh!* eintreten kann, wünschenswert gewesen wäre. Gute Beobachtung des Sprachgebrauchs zeigt sich z. B. auch in § 210 (S. 129) Anm. 2: "It is time that I *was* off (*started*). It is time we *went* to church. Nach it is time (that) steht im Nebensatz das Präteritum." Als zweckmäßig ist anzuerkennen, daß jeder Paragraph mit Angabe von Beispielen beginnt, wobei die Worte, auf die es ankommt, durch fetten Druck hervorgehoben sind. Dadurch wird es ermöglicht, die nachfolgenden Regeln durch den Schüler aus den Beispielen ableiten zu lassen. Im einzelnen habe ich folgendes zu bemerken zu § 114 Anm. 1: "The customs were very similar to *those* current in England ... Die Konstruktion ist durch den Wegfall des Relativpronomens und des Hilfsverbs to be zu erklären." Von einem Wegfall kann doch eigentlich nur da die Rede sein, wo etwas dagewesen ist und von Rechts wegen stehen müßte. Die Kon-

struktion erklärt sich ebenso wie in allen den Fällen, wo ein Adjektiv dem Substantiv nachgestellt wird. Zu § 218 (S. 133), 2: "He got *his hair* cut. I have *my boots* mended: Der Gebrauch des Perfektpartizips nach *to have* und *to get* in der Bedeutung lassen ist durch Weglassung von to be zu erklären." Auch hier ist nichts weggelassen. Die Erklärung der Konstruktion ist sehr einfach: das Perfektpartizip steht in passivem Sinne prädikativ zu dem vorangehenden Objektsakkusativ. Zu § 224 (der Infinitiv dient zur Verkürzung von Nebensätzen) (S. 138) Anm. 1: "Durch Verkürzung eines Bedingungssatzes ist auch der beziehungslose Infinitiv entstanden ... *to be short* um es kurz zu machen." Sonst wird allgemein angenommen, daß wir es hier mit der Verkürzung eines Absichtssatzes zu tun haben, eine Ansicht, die durch die übliche Übersetzung mit 'um zu' gestärkt wird. Es ist nur ausdrücklich davor zu warnen, daß in diesem Falle 'um zu' nicht durch *in order to* wiedergegeben werden darf. Zu § 230. 2 I relied *on the train arriving* in time etc. 2: »An Stelle des sächsischen Genitivs tritt häufig (bei Sachnamen fast immer) der Akkusativ, dann ist die Konstruktion, streng genommen, nicht mehr als Gerundium aufzufassen, sondern als Partizipialkonstruktion (Sweet nennt sie half-gerund).« Die Sache ist viel umstritten, meist begnügt man sich mit der Bemerkung, daß die Anwendung des sächsischen Genitivs häufig unterbleibt, womit freilich die Wendung nicht erklärt wird. Daß ein Akkusativ an die Stelle des sächsischen Genitivs tritt, ist nicht erwiesen, da das Hauptwort ohne Kasusbezeichnung steht; und daß die Form auf *ing* als Partizip angesehen werden soll, ist nach der vorangehenden Präposition, die das Verbalsubstantiv verlangt, durchaus unzulässig. Es bleibt wohl keine andere Erklärung der Konstruktion übrig als die Annahme, daß das Substantiv mit dem Gerundium eine lose Zusammensetzung bildet: ich verließ mich auf das zurzeit Zug-Ankommen. Um allen Anforderungen gerecht zu werden, finden sich im Anhange S. 176—195 die Paragraphen 268—275: Große Anfangsbuchstaben, Silbentrennung, Interpunktion, Synonyma, Homonyms, alphabetisches Verzeichnis der unregelmäßigen Verben; sodann am Schluß (S. 196—206) eine Verslehre, die den Ansprüchen des Unterrichts wohl genügen wird. Die Brauchbarkeit des Buches wird erhöht durch das alphabetische Inhaltsverzeichnis (S. 207—215), das die rasche Auffindung der gesuchten Erklärung ermöglicht.

Dortmund, im Januar 1919. C. Th. Lion.

SCHULAUSGABEN.

1. Bahlsen und Hengesbach, *Schulbibliothek französischer und englischer Prosaschriften aus der neueren Zeit.* Berlin, Weidmann.

69. *Documents relating to the Outbreak of the European War of 1914.* Für den Schulgebrauch ausgewählt und erläutert von Dr. Walter Hüttemann. 1917.

Das 83 Seiten starke Büchlein enthält Auszüge aus dem deutschen Weißbuch, Greys Unterhausrede vom 3. August, eine Erklärung einiger liberalen Parlamentsmitglieder in der *Daily Mail* vom 4. August, den Wortlaut der englischen Kriegserklärung und ihre Begründung durch Asquith im Unterhause vom 6. August. Es mag vielleicht bei manchem Lehrer gegenwärtig wenig

Neigung bestehen, derartige Bücher in der Schule zu lesen. Trotzdem braucht man, meine ich, keine Bedenken gegen ihre Behandlung in den obersten Klassen der höheren Schulen zu hegen. Gerade durch taktvolle, zurückhaltende Besprechung solcher Schriften können unsere Primaner lernen, wie diese Fragen in wissenschaftlichem Geiste zu behandeln sind, und daraus einen Gewinn für ihr späteres Leben mitnehmen. Der Lehrer muß natürlich auf die inzwischen erschienenen Dokumente zum Kriegsausbruch und zu seinen Ursachen hinweisen und vor allem darauf, daß die Wissenschaft infolge der Unvollständigkeit des Quellenmaterials vorerst noch kein abschließendes Urteil fällen kann.

Das Bändchen bietet zugleich eine gute Einführung in die heutige englische Diplomaten- und Parlamentssprache und Gelegenheit zu vielen mündlichen und schriftlichen Übungen im Anschluß an mustergültiges modernes Englisch. Die Anmerkungen bringen in reichem Maße das zum politischen und geschichtlichen Verständnis Notwendige. Bei einer Neuauflage wäre das Buch einer Durchsicht auf Druckfehler zu unterziehen. Aufgefallen sind mir beim Durchlesen folgende: Seite 13 Zeile 16: *aftermoon* statt *afternoon*; S. 18 Z. 33: die amerikanische Schreibung *traveling* st. *travelling;* S. 23 Z. 8: *heavely* st. *heavily*; S. 25 Z. 32: *dicontinued* st. *discontinued*; S. 28 Z. 24: *of the Imperial Ambassador* st. *to the Imperial Ambassador;* S. 34 Z. 1: *entir y* st. *entire army;* S. 35 Z. 20: *sistant* st. *insistant;* S. 35 S. 27: *de considère* st. *se considère*; S. 39 Z. 8: die amerikanische Schreibung *fulfill* st. *fulfil;* S. 39 Z. 33: *remai* st. *remain;* S. 49 Z. 1: *compaign* st. *campaign.*

Bielefeld. Karl Haid.

---

2. Pariselle u. Gade, *Französische und englische Schulbibliothek* Leipzig, Renger.

A 196. Edward P. Cheyney, *An Introduction to the Industrial and Socia History of England.* Mit 9 Abbildungen und 2 Karten. Für den Schulgebrauch ausgewählt und erklärt von Franz H. Schild. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918. VII + 159 SS. Preis (Kriegsausstattung) M. 1,50.

Das vorliegende Bändchen ist eine für Schulzwecke bearbeitete Auswahl aus dem 1911 erschienenen Buche *An Introduction to the Industrial and Social History of England* von dem Professor der europäischen Geschichte an der Universität Pennsylvania, Edward P. Cheyney. Der Verfasser gibt auf Grund umfangreicher Quellenstudien in großen Zügen ein Bild der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Englands von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. An der Hand seiner klaren und von wissenschaftlichem Geiste durchdrungenen Ausführungen zeigt Cheyney, wie sich England im Laufe der Jahrhunderte allmählich vom Ackerbaustaat zum modernen Industriestaat entwickelt hat. Wir lernen die Geschichte der ältesten Siedlungen, des mittelalterlichen Dorfes und der Städte mit ihrem Gilden- und Zunftwesen kennen. Der Einfluß der Entdeckungen und Erfindungen auf Handel und Verkehr und die damit verbundenen Umwälzungen auf allen Gebieten werden den Schülern anschaulich vor Augen geführt, und das allmähliche Aufkommen der Industrie führt sie bis an die Schwelle der Gegenwart mit ihren mannigfachen sozialen Problemen.

Von reiferen Schülern wird daher das vorliegende Bändchen mit Nutzen gelesen werden, weil es ihnen nicht nur Kenntnisse übermittelt, sondern auch

ihren Blick für soziale und wirtschaftliche Fragen schärft, ihren Gesichtskreis erweitert und so dazu beiträgt, unseren gefährlichsten Gegner in dem großen Weltkriege immer besser kennen zu lernen, um ihm wirksam entgegentreten zu können. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, werden die Ausführungen des amerikanischen Gelehrten sich für deutsche Schüler sicher als wertvolle und willkommene Lektüre erweisen.

Der Text behandelt den ganzen Zeitraum in 10 Kapiteln mit 54 Unterabteilungen. Die Anmerkungen (S. 131—156), die S. 157—159 noch einmal alphabetisch geordnet sind, sind sehr reichhaltig, teils historischer und teils sozialökonomischer Art. Besonders die letzteren geben Aufklärung über manche wirtschaftlichen Verhältnisse, die man sonst nur schwer findet, vgl. die Anmerkungen zu 6, 35; 7, 4; 10, 9; 12, 40; 14, 16; 14, 23; 19, 6; 22, 30, 35; 23, 37, 38; 24, 5, 12; 30, 3, 18; 31, 6; 33, 11; 39, 17; 41, 8 und zu vielen andern Stellen.

An Druckfehlern und Versehen ist mir folgendes aufgefallen. Text S. 7 Z. 32 vermisse ich eine Anmerkung zu *glebe*, das hier 'Pfarracker' bedeutet. — Ib. S. 10 Z. 28 lies: *pre*served st. perserved. — S. 14 Z. 12 lies: reckle*ss* st. reckles. — S. 35 Z. 28 vermisse ich eine Anmerkung zu *piepowder* = 'Marktgericht' (vgl. afrz. *piepoudre*, *piepoudreux* = 'Landstreicher'). — Ib. S. 44 Z. 19 lies: rene*w*ed st. reneved. — Ib. S. 44 Z. 31 vermisse ich eine Anmerkung zu *heriot*, dem besten Stück Land der Hinterlassenschaft, das dem Lehnsherrn zufiel. — Ib. S. 63 Z. 40 lies: township st. town ship. — Ib. S. 78 Z. 2 ist *Adventurers* nicht ausgedruckt. — Ib. S. 93 Z. 7 ist *into* vor 'other' einzuschalten. — Ib. S. 110 Z. 2 lies: her*e*ditary st. heriditary. — Ib. S. 125 Z. 22 lies: f*ro*m st. form. — Anmerkung 3, 11/12 ist hinzuzufügen 'siehe im Text' wie sonst allenthalben. — Anm. 17, 27 ist am Schluß hinzuzufügen: 'siehe 16, 9'. — Index S. 157 Z. 13 v. o. lies: Frisian*s* st. Frisian. — Ib. S. 157 Z. 12 v. u. lies: *14*, 23 st. 13, 23. — Ib. S. 157 Z. 8 v. u. lies: 4*f*. st. 4. — Ib. S. 157 Z. 6 v. u. lies: *4*, 8/9 st. 3, 8/9. — Ib. S. 159 Z. 10 v. u. lies: 47, *1* st. 47, 11.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

A 198. *A Gateway to Shakespeare*, being a Series of Stories from Shakespeare. Zusammengestellt und erklärt von A. Sternbeck. 1918. VI + 99 ss. Pr. (Kriegs-Ausstattung) M. 1,10.

Der vorliegende Band bietet eine Sammlung von Shakespeare-Erzählungen, welche dazu dienen soll, unsere Englisch lernende Jugend mit dem für uns Deutsche wichtigsten und größten Engländer bekannt zu machen. Der Text entstammt verschiedenen englischen Prosaschriften, die in jüngster Zeit nach dem Vorbilde der Lambschen Shakespeare-Erzählungen geschrieben worden sind [1]).

[1]) Vgl. *The Gateway to Shakespeare for Children*, containing a Life of Shakespeare, by Mrs. Andrew Long, a Selection from the Plays, and from Lamb's Tales (Thomas Nelson and Sons, London). — *Children's Stories from Shakespeare*, by E. Nesbit (Raphael Tuck and Sons, London). — *Stories from Shakespeare* (Heidelberg, Winter). — *Shakespeare's Stories of the English Kings*, Retold by Thomas Carter, Doctor of Theology (London 1912,

Für diese Sammlung sind die Prosastücke so ausgewählt und angeordnet worden, daß sie in ihrer Reihenfolge inhaltlich vom Märchenhaften zum Geschichtlichen und sprachlich vom Einfacheren zum Schwierigeren fortschreiten. Eine Lebensbeschreibung des Dichters macht den Anfang. Wegen der zahlreichen Beziehungen, die ihr Text zu den Werken Shakespeares enthält, empfiehlt es sich, sie nicht an den Anfang der Lektüre zu setzen, sondern mit einem der folgenden, leichteren Stücke zu beginnen und sie erst später zu behandeln. Die erste Erzählung, *Midsummer Night's Dream*, führt den Schüler in den Zauber Shakespearescher Poesie ein. Dem Originaltext, der für Kinder bestimmt ist, ist deshalb so wenig wie möglich Gewalt angetan worden. Mit *Hamlet* und *King Lear* beginnt das Gebiet des Mythos und der Tragik. Der *Merchant of Venice* zeigt uns Shakespeare als Kind seiner Zeit, als Menschen der Renaissance. Der Rest der Erzählungen ist der Geschichte gewidmet. *Cymbeline* schildert Land und Leute des alten Britanniens, mit *Macbeth* tritt Schottland in den Gesichtskreis des Schülers, und mit *Richard II.* und *Richard III.* wird er mit der wichtigen Zeit der Rosenkriege bekannt gemacht.

Alles in allem hat sich der Herausgeber bemüht, möglichste Mannigfaltigkeit des Inhalts mit großer Kürze zu vereinen, wie es für Anfänger in der Erlernung einer Fremdsprache geboten erscheint. Daß die Lektüre von Shakespeare-Prosaerzählungen überhaupt für den Anfänger des Englischen hervorragend geeignet ist, beweist seit langem die Beliebtheit der Erzählungen der Geschwister Lamb.

Text und Anmerkungen sind sorgfältig bearbeitet, das Verzeichnis der Anmerkungen in alphabetischer Reihenfolge (S. 98 u. 99) erleichtert das Auffinden, auch der Stammbaum der Häuser Lancaster und York trägt zum Verständnis des Textes bei. Bei genauester Lektüre sind mir nur folgende Versehen aufgefallen.

Text S. 25 Z. 15 lies *her* old father st. his old father. S. 27 Z. 30 fehlt das Komma hinter 'daughter' wohl besser. — S. 28 Z. 2 lies: faith*f*ul st. faithtul. — S. 36 Z. 6 lies: k*n*ew st. kew. — S. 60 Z. 8 lies: nobles and st. noble sand. — S. 74 Z. 40 steht sanctuary *at* Westminster, in der betreffenden Anmerkung sanctuary *of* Westminster. — Anmerkungen S. 80 Z. 9 v. u. lies: *34/35* st. 35. — Ib. S. 88 Z. 18 v. u. ist hinter Albany einzuschieben: 'für Schottland'. — Ib. S. 88 Z. 1 v. u. lies: Kennath*s* st. Kennath. — Ib. S. 91 Z. 2 v. u. würde ich die Schreibung 'M*y*sterienspiele' vorziehen vor 'Misterienspiele' (vgl. engl. misteries = Zünfte, Gewerke, dagegen mystery plays = Mysterienspiele). — Ib. S. 96 Z. 9 v. o. lies: seine*n* st. seinem. — Index S. 98 Z. 7 v. o. lies: 6*4*, 36 st. 63, 36. — Ib. S. 98 Z. 14 v. o. lies: 7*2*, 3 st. 62, 3. — Ib. S. 98 Z. 15 v. o. muß '71, 21/22' getilgt werden. — Ib. S. 98 Z. 1 v. u. lies: 66, 36/37 st. bis 37. — Ib. S. 98 Z. 8 v. u. lies: Milford H*a*ven st. Milford Heaven. — Ib. S. 99 Z. 19 v. o. lies: 7*4*, 40 st. 71, 40. — Ib. S. 99 Z. 8 v. u. lies: *61*, 34 st. 11, 34. — Ib. S. 99 Z. 4 v. u. lies: 6, *29* st. 6, 28.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

George P. Hurrap & Co.). — *Historical Plays from Shakespeare*, by Quicker-Couch (London, E. Arnold).

3. **Velhagen & Klasings** *Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. English Authors.* Bielefeld u. Leipzig.

157 B. **Chambers**, *Two Centuries of English History. The Hanoverian Period.* Für den Schulgebrauch bearbeitet von A. **Schiller**. Mit fünf Abbildungen und drei Karten. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918. VIII + 119 SS. Anhang 46 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 56 SS. Preis M. 0,35.

Die vorliegende Ausgabe ist einem Schulbuch der Firma W. & C. **Chambers** (London und Edinburg) entnommen. Sie behandelt die Zeit vom Jahre 1714 bis zum Tode der Königin Viktoria, reicht also bis in die neueste Zeit hinein. Neben den kriegerischen Verwicklungen, aus denen die weltumspannende Kolonialmacht Englands erwächst, schildert sie die wichtigsten innerpolitischen und sozialen Kämpfe des Inselreiches und zeigt, wie daraus die gegenwärtige Verfassung entsteht. Wegen der klaren, anschaulichen Darstellung eignet sich das Buch zur Privatlektüre in allen höheren Lehranstalten; als Klassenlektüre wird es in Realanstalten von Untersekunda an, in Gymnasien in Unterprima, in Lyzeen von der zweiten Klasse an mit großem Nutzen Verwendung finden. Die biographischen Notizen sind meistens dem *Dictionary of National Biography* entnommen, die übrigen Sachanmerkungen der *Encyclopaedia Britannica* und dem Buch von G. **Wendt**, *England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen* (3. Aufl. Leipzig 1907).

In 44 Kapiteln werden die Hauptereignisse der englischen Geschichte unter der Regierung der vier George, Wilhelms III. und der Königin Victoria so vorzüglich dargestellt, daß der englische und Geschichts-Unterricht in gleicher Weise durch die Lektüre außerordentlich gefördert werden.

Text, Anmerkungen und Wörterbuch sind sehr sorgfältig bearbeitet. An Versehen sind mir bei genauester Prüfung nur folgende aufgefallen. Überschrift S. 3 lies: The Insurrection of 17*15* st. 1745. — Text S. 15 Z. 26 steht: Townley, in der Anm.: Towneley. — Ib. S. 23 Z. 14 ist gedruckt: untamable, im Wb. die Form untameable. — Ib. S. 64 Z. 14 lies: *e*nd st. and. Außerdem vermisse ich eine Anmerkung zu 69, 29: *dog-fighting, cock-fighting, bull and bear baiting.*

Doberan i. Meckl. O. **Glöde**.

---

158 B. **John Stuart Mill**, *On Liberty.* Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von **Wieckert**. 1918. XXIX + 119 SS. Anhang 35 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 46 SS. Preis M. 0,35.

Der vorliegenden Bearbeitung liegt zugrunde die Ausgabe von W. B. **Columbine** (London 1903). Für das Vorwort und die Anmerkungen sind auch Mills *Autobiography* (London 1873) und die deutsche Ausgabe der Werke Mills von **Gomperz** (Leipzig) mit Vorteil benutzt. Nach einer ziemlich ausführlichen Lebensbeschreibung gibt Wieckert einen Überblick über den Inhalt von Mills *On Liberty* und schließt daran kritische Bemerkungen über die von J. St. Mill verfochtenen Lehren. In der Einführung (Introductory) gibt Mill den Zweck seiner Abhandlung an: sie soll die Grenzen der Macht des Staates über das Einzelwesen feststellen. In dem 2. Kapitel (*Of the Liberty of Thought and Discussion*) verficht und begründet Mill die Notwendigkeit der Gedankenfreiheit und der Freiheit der Meinungsäußerung. Im 3. Kapitel (*Of Indivi-*

duality, as one of the Elements of Well-being) verlangt er Freiheit des Handelns für den einzelnen, um dann im 4. Kapitel (*Of the Limits to the Authority of Society over the Individual*) die schon in der Einleitung erörterte Frage, welches die Grenzen der Macht der Gesellschaft über den einzelnen sind, noch einmal gründlich zu behandeln. Im letzten Kapitel (*Applications*) erläutert Mill seine Lehre von der Freiheit des einzelnen und den Rechten des Staates durch Beispiele.

Dem jugendlichen Geiste des Schülers werden namentlich die durch Beispiele klargelegten Ausführungen über Duldung (Kap. 2) sowie die Kapitel, in denen Mill seine Ansichten in der Anwendung auf das Leben erläutert und verteidigt (das 3., 4. und 5. Kapitel), besser zusagen als die mehr lehrhaften Erörterungen der beiden ersten Kapitel, die aber wegen ihrer grundlegenden Bedeutung für das Ganze nicht weggelassen werden konnten.

Der inneren Gründe, welche die Bearbeitung von Mills Essay für eine Schulausgabe rechtfertigen, gibt es viele. Schon das hohe Ziel, dem der Philosoph nachstrebt, zeigt, daß sein Werk des Studiums der Jugend würdig ist: Mill wollte eine Besserung des Loses der Menschen herbeiführen. Die Rufe der Frauenrechtlerinnen *Votes for Women* haben in Mill einen begeisterten Vorkämpfer gefunden. Ebenso verficht Mill die Fragen der Freiheit in religiösen Dingen aus der Überzeugung seines Herzens heraus mit großer Wärme.

So bietet Mill Anknüpfungspunkte und Mittel genug, um die Aufmerksamkeit der Schüler auf die Fragen unserer Zeit zu richten, sie an eine ernste Auffassung sozialer Probleme zu gewöhnen, aber auch sie zu warmer Teilnahme daran zu begeistern. Wenn sie dann erfahren, wie der große englische Denker auch mit der Tat für seine Überzeugungen eingetreten ist, als er — der ersten einer — in der *London Review* 1835 die Eigenart und das Verdienst Tennysons anerkannte und auf Carlyles *French Revolution* hinwies, als er, zum Abgeordneten gewählt, seine Forderungen, z. B. Vertretungen für Minderheiten, im Parlament geltend machte, dann werden sie ihn um so höher achten lernen und ihm um so lieber folgen.

Die Knappheit, Klarheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks können ein Muster für die eigene Schreibweise der Schüler werden. Aus den am Schluß beigefügten kritischen Bemerkungen, denen Leslie Stephens Werk *The English Utilitarians* (vol. III, London 1900) zugrunde liegt, sollen sie ersehen, daß auch Mill, der scharfe Denker, nicht ohne Einseitigkeit gewesen ist.

So wird denn die vorliegende Ausgabe neben dem rein praktischen Zwecke, den Schülern englische Sprachkenntnisse zu vermitteln, im Geiste J. St. Mills bildend wirken durch Stärkung ihres Pflichtgefühls in sozialen Fragen, durch Vertiefung ihrer geistigen Bildung und Erhöhung der sittlichen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

159 B. H. O. Arnold-Forster, Right Hon., *Stories from English History for the Use of Schools.* Mit Anmerkungen herausgegeben von Jos. Kehr. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918 [Dez. 1917]. VI + 65 SS. Anhang 22 SS. Pr. M. —,90. Wörterbuch 17 SS. Pr. M. —,20.

Hugh Oakeley Arnold-Forster, geb. 1855, ist ein Sohn des früheren Leiters des öffentlichen Unterrichtswesens im Pendschab in Indien, William Delafield Arnold, und der Adoptivsohn des Begründers des heutigen

englischen Elementarschulwesens, W. E. Forster. Er besuchte die berühmte Schule zu Rugby und studierte auf der Universität Oxford. Forster trat später als Teilhaber und Leiter in die Verlagsbuchhandlung Cassell & Co. in London ein. Von 1900—1903 war er Mitglied des Marineministeriums, von 1903—1905 Kriegsminister (secretary of war). Er hat eine längere Reihe zumeist für den Schulgebrauch bestimmter Schriften veröffentlicht, so: *How to solve the Irish Question.* — *The Citizen Reader.* — *The Laws of Everyday Life.* — *This World of Ours.* — *In a Conning Tower.* — *Things New and Old (Stories from English History).* Die hier vorliegende Schulausgabe ist dem letzteren Werkchen entnommen, das in England große Verbreitung gefunden hat.

Da sich das Büchlein an die Schüler und Schülerinnen der mittleren Klassen wendet, ist seine Sprache mit Vorbedacht möglichst einfach gehalten, der Wortschatz eng begrenzt. Die Darstellung, die stets an Bekanntes anknüpft, ist übersichtlich, der Inhalt fesselnd und belehrend zugleich. Diese Vorzüge lassen das Buch, zumal die einzelnen Kapitel auch geeigneten Stoff zu Sprechübungen bieten, zur Einführung in die englische Sprache für deutsche Schulen als besonders geeignet erscheinen.

Da die Ausgabe als erster Lesestoff dienen soll, mußten in den Anmerkungen außer den nötigen Sacherklärungen auch einige Hinweise auf grammatische Erscheinungen gegeben werden.

An dem Text, der in 28 Kapitel eingeteilt ist, sind außer einigen Kürzungen keine Veränderungen vorgenommen, so daß wir überall die unverfälschte Sprache des englischen Verfassers vor Augen haben.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VOM 1. NOVEMBER 1918 BIS 31. DEZEMBER 1919.

Anglia. **42, 2. 3** (4. Nov. 1918): M. Förster, Kleinere mittelenglische Texte. — Münz, Shakespeare als Philosoph. — Münz, Zwei Shakespearestudien. — Mothes, Das Flugwesen und der neuenglische Wortschatz. — Lange, Chaucers "Myn auctour called Lollius" und die Datierung des *Hous of Fame*, — Lange, Über die Farben König Richards II. von England in ihrer Beziehung zur Chaucerdichtung. Eine heraldische Studie, zugleich ein weiterer Beitrag zur Legendenprologfrage. II. — Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — Förster, Zu den Erfurter Pflanzennamen. — **42, 4** (2. Jan. 1919): M. Förster, Das elisabethanische Sprichwort nach Th. Draxes *Treasurie of Ancient Adagies* (1616). — Holthausen, Zu mittelengl. Romanzen. VIII. *Sir Orfeo.* IX. Zu *Torrent of Portyngale.* X. *Havelok.* — Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — **43, 1** (25. April): H. Cramer, Das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva (einschließlich der Tiernamen) bei William Wordsworth. — Holthausen, Der mittelenglische Streit zwischen Drossel und Nachtigall. — Holthausen, *London Lickpenny.* — Langhaus, Zu Chaucers Legendenprolog. — O. Petersen, Beiträge zu Beaumont-Fletcher. — E. Westergaard, Verbal forms in Middle-Scotch. — O. B. Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — **43, 2** (24. Juli): Cramer (Forts.) II. — Swaen, The Airs and Tunes of John Gay's *Beggar's Opera.* — Förster, Zu den »Kleineren me. Texten«. — Schlutter, Weitere Beiträge zur alt-

engl. Wortforschung. — **43, 3. 4** (18. Nov.): J. Koch, Das Handschriftenverhältnis in Chaucers *Legend of Good Women.* — Trautmann, Weiteres zu den altengl. Rätseln und Metrisches. — Cramer, (Forts.) III. — Kock, Interpretations and Emendations of early English Texts. V. — Holthausen, Zu mittelengl. Romanzen. — Holthausen, George Ashby's *Trost in Gefangenschaft.*

Anglia, Beiblatt. **29, 11—30, 12** (Nov. 1918 bis Dez. 1919).

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. **137, 3. 4** (Dez. 1918): W. Horn, Das Komische in Shakespeares Tragödien und die Maler Reynolds und Hogarth. — **138, 1. 2** (April 1919): M. Förster, Die älteste Fassung des me. Gedichtes *Earth upon Earth.* — Wilh. Horn, Zur engl. Wortgeschichte. — Wilh. Horn, Thomson und Gainsborough. — Bader, Zu *Childe Harold's Monitor.* — **138, 3. 4** (Juli): Zupitza, *Jakob und seine zwölf Söhne.* Englische Verslegende aus der Frühreformationszeit. — Brie, Zwei verlorene Dichtungen von John Skelton. — Bader, Byroniana II. Der Verfasser von *Childe Harold in the Shades.*

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. **43, 3** (26. Nov. 1918): Braune, Althochdeutsch und Angelsächsisch. — Kluge, ags. *iren* = ahd. *isan.* — **44, 1** (5. Juli 1919): van Haeringen, Zur friesischen Lautgeschichte. — Meißner, Zur altsächsischen Genesis. — Fiebiger, Zu den Cuneus-Inschriften der Friesen. — Kärrn, Zur Etymologie und Bedeutung von ae. *bord-* und *scild-hreoda.* — Petersson, Germanische Etymologien. — **44, 2** (1. Okt.): E. Ochs, Gottesfürchtig, andächtig, fromm im Ahd.

English Studies. Edited by G. H. Goethardt, P. J. H. O. Schut, and R. W. Zandvoort. Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1919. Die Zahl der neuphilologischen Zeitschriften Hollands hat sich um eine vermehrt. An die Seite des vierteljährlich erscheinenden *Neophilologus* ist eine neue, zweimonatliche Zeitschrift getreten, die ausschließlich der englischen Philologie und dem Unterricht im Englischen gewidmet ist und den Titel *English Studies* führt. Aber während der *Neophilologus* ausgesprochen wissenschaftliche Ziele verfolgt, sind die *English Studies* eine Zwitterbildung zwischen einem anglistischen Fachorgan und einem halbwissenschaftlichen Studentenblatt, deren Eigenart sich aus ihrer Entstehung erklärt. Die neue Zeitschrift ist die veränderte Fortsetzung von *The Student's Monthly*, einem reinen Studentenblatt, das nach zweijährigem Bestehen eingegangen ist, weil sich herausstellte, daß die Durchführung seines Programms, ausschließlich Beiträge von Studierenden und für Studierende zu bringen, unausführbar war und wahrscheinlich mehr Schaden als Nutzen gestiftet hätte. Auch *English Studies* will in erster Linie ein Blatt für ältere und jüngere Studierende sein; es sucht das Interesse für englische Philologie zu wecken und das Verständnis für Einzelfragen der Grammatik und Literatur zu verbreiten; aber es erhält seine Beiträge nicht bloß aus den Kreisen der Studierenden, sondern zählt auch wissenschaftlich anerkannte Namen zu seinen Mitarbeitern. Die Beiträge halten sich deshalb im allgemeinen auf einem höheren Niveau, und wenn auch von dem Inhalt der Hefte manches, wie z. B. die Übersetzungsübungen, ausschließlich auf die Bedürfnisse holländischer Studenten zugeschnitten ist, so verdient die Zeitschrift doch durchaus auch die Beachtung der nichtholländischen Anglisten. Von dem Charakter und Inhalt des Blattes werden die Titel der Aufsätze in den bisher erschienenen Heften eine Vorstellung geben. **1, 1** (Febr. 1919): Krui-

singa, The Inns of Court. — van Maanen, Shelley-Translations. — Preger, The Death of Dorian Gray. — v. d. Weij, Identical Idioms in Dutch and English. — v. Kranendonk, Notes on Modern English Books. — **1, 2** (April 1919): Hopman, Remarks on the Study of Literature. — Kruisinga, Free Adjuncts. — Notes and News: The Inns of Court; The English Clubs; Grein and the Independent Theatre; Going to England; Holiday Courses; Dr. Mead on Plotinus; The Degree. — Zandvoort, Modern Studies. — v. Dongen Sr., Some Remarks on the Use of *one* as a Prop-Word. — Pompen, Boer's *Oergermaansch Handboek.* — **1, 3** (June): v. Doorn, A Crowded Company. — Hopman, Remarks on the Study of Literature II. — Stehouwer, O. Henry. — Prick van Wely, Seeming Parallels. — v. Dongen Sr., Adverbs formed from monosyllabic words in *-y*. — **1, 4** (August): Hopman, Some Aspects of Lord Byron's Character and Poetry. — v. Maanen, A Literary Portrait of Swift. — v. Kranendonk, Notes on Modern English Books. IV. A Study of Recent Literature. — **1, 5** (Oct.): Poutsma, Participles. — Hopman, II. — Notes and News. — Translation. — Reviews. — Bibliography. — **1, 6** (Dec.): Poutsma, Participles II. — Notes and News. — Questions. — Translation. — van Kranendonk, Notes on Modern English Books. — Reviews. — Books. — Bibliography. — Der Subskriptionspreis, der für den 1. Jahrgang 3,60 Gulden betrug, wird infolge der allgemeinen Steigerung der Druckkosten für den zweiten auf 6 Gulden erhöht werden. An Stelle von Goethart tritt Dr. Kruisinga in die Redaktion. Die *Engl. Studies* sind das offizielle Organ der "English Association in Holland", die am 19. Okt. 1919 in einer Versammlung zu Utrecht gegründet wurde.

Germanisch-romanische Monatsschrift. **7, 8/9** (Sept. 1919): Forchhammer, Systematik der Sprachlaute als Grundlage eines Weltalphabets. — **7, 10—12** Okt.—Dez. 1919): H. F. Müller, Shaftesbury und Plotinos.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. **53** (1917): Martersteig, Shakespeare-Regie. — Kohler, Die Staatsidee Shakespeares in *Richard II.* — Brandl, Imogen auf den Aran-Inseln. — L. Kellner, Exegetische Bemerkungen zu *All's well that ends well.* — Cords, *Wit's Academy*, eine Sammlung von Scherzfragen. — Istel, Verdi und Shakespeare. — **54** (1918): W. Keller, Shakespeare und sein König. — Ludwig, Shakespeare als Held deutscher Dramen. — Stricker, Die Aufnahme Shakespeares am Bremer Stadttheater. — Creizenach, Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares. — Kauenhowen, J. K. G. Wernichs *Macbeth*-Bearbeitung. Die erste Aufführung des *Macbeth* in Berlin 1778.

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. **39, 11—40, 11. 12** (Nov. 1918 bis Nov./Dez. 1919).

Modern Language Notes. **34, 7** (Nov. 1919): J. D. Bruce, Mordrain, Corbenic, and the Vulgate Grail Romances. — L. H. Harris, Lucan's *Pharsalia* and Jonson's *Catiline.* — J. F. Bradley, Robert Baron's Tragedy of *Mirza.* — A. St. Cook, The Authorship of the OE. *Andreas.* — van Roosbroeck, Rossetti and Maeterlinck. — **34, 8** (Dec.): Beatty, The Battle of the Players and Poets. — Baum, The Fable of Belling the Cat. — Baker, The two Falstaffs. — Reviews. — Correspondence. — Brief Mention.

Neuphilologus. **4, 2** (Jan. 1919): Volbeda, *Half* preceded or followed by the (in)definite Article or other Modifiers. — van der Gaaf, The Pronun-

ciation of *word.* — **4, 3** (April): v. d. Gaaf, Addenda to the Pronunciation of *word.* — van Dongen, *Bevy* and *Galaxy.* — A. E. H. Swaen, Het 18e Oudengelsche raadsel. — v. Heerikhuizen, The plot of *Midsummer Night's Dream.* — van Kranendonk, Some notes on the metre of Shelley's *Sensitive Plant.* — **4, 4**: van Dongen, *He put on his hat* and *He put his hat on.* — van Heerikhuizen, How does the underplot in *Love's Labour's Lost* reinforce the central motive of the main action? — **5, 1** (Okt. 1919): Swaen, Ballads, tunes and dances in Nash's works. — Swaen, Een Japansch portret van Milton. — Frantzen, Zur Vagantendichtung.

Neueren Sprachen, Die. **26, 5. 6** (15. Okt. 1918): Aronstein, George Merediths Romankunst. — Meißner, Der »dramatische Monolog« und Robert Browning. — Hanisch, Ein Beitrag zum Byronismus Lermontows. — **26, 7. 8** (28. Dez.): Dörr, W. Viëtor †. Zum Gedächtnis. — Eckermann, Die Umformung als Hilfsmittel zur Vertiefung des Sprachunterrichts. — **26, 9/10** (15. März): Schröer, Wilh. Viëtors fachwissenschaftliche Bedeutung. — Jahrmann, *Syr Gawayne and the Grene Knyght* und Stuckens *Gawân.* — **27, 1/2** (8. Mai): M. Freund, Die Nationalhymnen der Irländer. — Schöningh, Zum Kampfe gegen den neusprachlichen Unterricht. — Olbrich, Max Walter und die Reform. — **27, 3. 4** (Juni-Juli): Mutschmann, Sarah Austin und die deutsche Literatur. — Arns, Algernon Charles Swinburne. — **27, 5. 6** (August-September): Herlet, die neueren Sprachen in der neuen Schule. — Zeiger, Einheitsschulen und neuere Sprachen. — Mennicken, Eine eigentümliche Gestaltung des abhängigen Fragesatzes im Englischen.

Neuphilologische Mitteilungen (Helsingfors), **19, 1—6** (30. Okt. 1918): Suolahti, Etymologien (nhd. *Windhund,* engl. *Kipper*). — **19, 7—8** (23. Dez.): Landtman, The Pidgin-English of British New Guinea. — **20, 1—4** (24. Mai 1919). — **20, 5** (3. Nov. 1919).

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. **45, 5/6** (1918): Baist, Vom Papagei. — **45, 7/8** (1919).

MISZELLEN.

WIÐERGYLD (BEOWULF 2051).

In dem Abschnitt, der von den kommenden Hadubardenkämpfen erzählt, ist der Wiederausbruch des Streites zwischen Dänen und Hadubarden anschaulich auf eine Situation zurückgeführt, in der ein alter Hadubardenkrieger einen jungen Kempen durch den Hinweis auf ein Schwert aufhetzt, das ein dänischer Hofherr der jungen Hadubardenkönigin mit herausforderndem Übermut an der Seite trägt, obgleich es ein Beutestück aus dem Kampfe ist, der nun beigelegt sein soll. Es heißt da (V. 2047 ff.):

> Meaht þū, mīn wine, mēce gecnāwan,
> þone þīn fæder to gefeohte bær
> under here-grīman hindeman sīđe,
> 2050 dȳre īren, þǣr hyne Dene slōgon,
> wēoldon wæl-stōwe, syđđan Wiđergyld læg,
> æfter hæleđa hryre hwate Scyldungas? usw.

Die Stelle ist anscheinend ganz klar, nur über das Wort *Wiđergyld* haben Bedenken geherrscht. Heyne faßte es ursprünglich als 'Vergeltung' und übersetzte frei: »nicht Rache traf sie nach der Helden Fall«. Als Appellativ wollte das Wort ursprünglich auch Holthausen nehmen. Neuerdings dagegen sind so gut wie alle Herausgeber dazu übergegangen, das Wort als Eigennamen zu deuten, so Wülker, Trautmann, Sedgefield, Holthausen, Chambers. In der Tat hatte die frühere Erklärung ihre Bedenken. Zwar könnte man sich gut ein *wiđergyld* als Parallelbildung zu *andlēan* oder *wiđerlēan* = 'Vergeltung' denken, und auch der Umstand, daß schon bald darauf, nämlich V. 2388, eine außerordentlich ähnliche Konstruktion in einem Zusammenhang vorkommt, der auch vom Ende eines Kampfes erzählt (*siđđan Heardred læg*, vorher: *ond him eft gewāt Ongenþēoes bearn hāmes nīosan*) könnte trügen; allein daß im Widsith (124) der Name *Wiđergield* ausdrücklich genannt wird, läßt doch die Wagschale zugunsten der Deutung als Eigenname auch im Beowulf sinken.

Aber wunderlich blieb dabei nur eins: zu welchem Behuf wird der Name genannt? Nach der Situation muß er einen hervorragenden Hadubardenkrieger bezeichnen. Aber sollte nicht für dessen Erwähnung noch ein triftigerer Grund vorliegen, als es nach der jetzigen Auffassung der Fall sein könnte? Gering übersetzt:

> [Dein Vater] brauchte zuletzt
> Den funkelnden Stahl, als ihn fällten die Dänen,
> Die nach Widergylds Tode die Walstatt hielten,
> Der Scyldinge Heer, da die Helden erschlagen.

Die Übertragung gibt einen guten Eindruck von der Verquickung der beiden Tode in der Erzählung. Was haben sie miteinander zu tun? Stehen sie in einem ursächlichen Verhältnis? Ist der Vater ein Gefolgsmann Widergilds, und bedeutete dessen Untergang auch den seinen? Oder ist das, was Gering durch einen Relativsatz gibt (2051), der Fortgang der Handlung und Widergilds Fall nur das wichtigste Geschehnis, dessen man sich aus der Schlacht erinnert? — Die Lösung der Frage erscheint mir ungemein einfach: Widergild und der Vater sind nicht zwei Personen, Widergild ist der Vater selbst. Nehmen wir dies an, so wird sofort ersichtlich, weshalb der Name genannt wird, aber die ganze Stelle bekommt auch einen besseren Sinn, insofern es dann einmal der Sohn eines offenbar hochberühmten Mannes ist, der zur Rache aufgereizt wird, insofern weiter der Umstand, daß dieser berühmte Führer das Schwert besaß, seine besondere Kostbarkeit (þone maððum 2055) erklärt und insofern endlich die Aufreizung durch die nachdrückliche Erwähnung von der großen Leistung des Vaters, mit dessen Tode anscheinend der Sieg der Gegner entschieden war, an Wirksamkeit für den Sohn gewinnen muß.

Allein stehen dieser Auffassung nicht im Wortlaut Hindernisse entgegen? Auch das ist nicht der Fall, um so weniger, da die jetzige Satztrennung keineswegs beibehalten zu werden braucht. Schon in meiner »Satzverknüpfung im Beowulf« S. 68 habe ich seinerzeit bei der grundsätzlichen Frage nach der Erkennbarkeit der abhängigen Sätze ausgeführt: »V. 2051 ff. ist durch die Einschließung der beiden letzten Zeilen in die Frage der mit *weoldon* beginnende vollständige Satz unverkennbar vom Herausgeber als beigeordneter Nebensatz gekennzeichnet. Es liegt aber auf der Hand, daß sie mit demselben oder größerem Recht wie V. 1555 als Hauptsatz zu fassen wären, wodurch denn auch der in Parenthese

gesetzte *syððan*-Satz als einfacher eingeschalteter Nebensatz sich vortrefflich zu Fällen wie V. 2125 stellen würde. Man könnte also ohne Schwierigkeit lesen:

Meaht þū . . . þǣr hyne Dene slōgon?
2051 Wēoldon wæl-stōwe, syððan Wiðergyld læg,
æfter hæleða hryre hwate Scyldungas.
Nū hēr þāra banena . . .

Allein diese Änderung wäre nicht einmal unbedingt notwendig, um zwanglos zu dem vorgeschlagenen Sinn zu gelangen. Das Haupthindernis zu dessen Annahme aber liegt in der Verkennung einer angelsächsischen Stilgepflogenheit, die darin beruht, daß Personen in der Erzählung mit Vorliebe eine Weile hindurch nur mit Umschreibungen bezeichnet, aber nicht unmittelbar benannt werden, bis dann der Name selbst erwähnt wird. Man könnte darin eine stilistische Parallele zu der Erscheinung sehen, die in des Verfassers »Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache § 10« zusammenfassend als 'unscharfer Wortgebrauch' bezeichnet ist. — So handelt der Eingang des Epos von V. 12 an von dem *cafera* Scylds und tritt erst V. 18 mit dessen Namen Beowulf hervor (*Beowulf wæs brēme*), so ist von Beowulf seit V. 194 des Epos die Rede, aber erst 343 fällt der Name. So wird eine ganze Weile von Grendel gesprochen, ehe wir erfahren, wie er heißt, so spricht auch das 'Traumgesicht vom heiligen Kreuz' erst V. 56 mit den Worten: »Christ hing am Kreuz« des Heilands Namen selbst aus. — Unter diesen Umständen wird man nicht zögern, die nachträgliche Namensnennung desselben, der vorher als *þīn fæder* und *hē* bezeichnet worden ist, als durchaus stilgerecht zu befinden.

Breslau. Levin L. Schücking.

EINZAHL VERSUS MEHRZAHL.

he was all ears (Jerrold: Caudle) ctr. *seeing him sit, all ear at the lectures* (Carlyle: Reminiscences).

In übertragenem Sinne kommt ein Konkretum oft singularisch vor:

If Mr. Redmond and his colleagues have the ear of the British democracy, it is only because they deserve it (Daily News & Leader). *both men were prey to fearful anxiety.* | *The thrill of her heart and its tell-tale beating were mute witness* (Russell: Triangle). | *two or three* [photographs] *lay face uppermost.*

The South-Africans have been judge in their own case (Daily News & Leader)[1]. *Be under the thumb of the capitalists.*

Die Mehrzahl kommt aber auch vor: *as a means of bringing landlords to their knees* (Fortnightly Review).

Das Nomen praedicativum wird oft singularisch konstruiert: *The plays are generally pantomime* (Quarterly Review). *Should boys be virgin*[2]) *when they marry* (Jerrold: French & English).

In *The Mercians became Christian* könnte ein Adjektivum vorliegen; man sagt auch: *they became Christians.*

Ein anderer Grund liegt vor in: *It should be remembered that both Mr. Roosevelt and Mr. Taft have already been President* (Daily News & Leader). Es gibt nur einen Präsidenten zur selben Zeit, deshalb die Einzahl. Das vorhergenannte Beispiel: *Africans . . . judge* gehört vielleicht hierher.

Gemischte Konstruktion liegt vor in: *the steamer, of which we see so many on our rivers and lakes.*

Birkeröd, Dänemark. N. Bögholm.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der etatsmäßige außerordentliche Professor Dr. Hans Weyhe an der Universität Leipzig erhielt einen Ruf auf das Ordinariat der englischen Philologie an der Universität Halle als Nachfolger Prof. Deutschbeins, nachdem die Professoren Schücking und Fehr Berufungen dorthin abgelehnt hatten. Prof. Weyhe hat den Ruf angenommen und seine Lehrtätigkeit in Halle bereits im Januar begonnen.

Dr. Gustav Hübener habilitierte sich am 10. Januar 1920 in Göttingen als Privatdozent für englische Philologie auf Grund einer Arbeit über Robinson Crusoe.

---

[1]) Dieses Beispiel ist vielleicht nicht ganz so zu beurteilen. Siehe unten.

[2]) Hier liegt kaum das ungewöhnliche, prädikative Adjektivum vor.